



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

a cura di

Gerardo Guccini e Armando Petrinì

Thinking the Theatre

New Theatrology and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi
Torino, 29–30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: **Matteo Casari e Gerardo Guccini**

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale.

Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna)

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 3.0 IT)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/it/>

2018

n. 7

GUCCINI, PETRINI

Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies

ISBN 9788898010752

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini e Armando Petrini

a cura di

Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies

Atti del convegno internazionale di studi

(Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale)

Assistenza redazionale di Sara Torrenzieri



Arti della performance: orizzonti e culture

n. 7

Indice

- 1 *Introduzione* di Gerardo Guccini e Armando Petrini

I. Materiali preparatori del convegno

- 22 Marco De Marinis, *Nuova teatrologia e Performance Studies: Convocatoria del Convegno*.
- 24 Marco De Marinis, Vito Di Bernardi, Monica Cristini, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando Petrini, Stefania Rimini, Anna Sica e Daniele Vianello, *Proposte tematiche: una comunicazione alla CUT*.

II. Key-note speakers

- 27 Erika Fischer-Lichte, *Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*
- 51 Josette Féral, *Analysing Performance Today in France*
- 67 Christopher Balme, *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*
- 80 Khalide Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Teatrologia and Performance Studies*
- 105 Maria Shevtsova, *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*
- 118 Bonnie Marranca, *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*

III. Nuova teatrologia e Performance Studies

- 127 Lorenzo Mango, *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*
- 138 Eva Marinai, *Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*
- 153 Edoardo Giovanni Carlotti, *Una questione di esperienza (e di coscienza). Oltre l’umanistico, nell’umano*
- 168 Renato Tomasino, *Il performer e il suo doppio*

- 181 Aleksandra Jovičević, *Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies*
- 193 Fabrizio Deriu, *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*
- 209 Dario Tomasello, *Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto*
- 221 Gabriele Sofia, *Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies. Riflessioni metodologiche*
- 232 Roberta Ferraresi, *Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*
- 243 Antonio Attisani, Mechri. *A farewell to my colleagues (both well known and never known)*

IV. Le funzioni dello spettacolo

- 250 Elena Tamburini, *Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell'Arte: Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi*
- 265 Arianna Frattali, *Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto*
- 277 Giulia Raciti, *La Pentecosta di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele*
- 289 Silvia Mei, *La linea di Yvette Guilbert. Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*
- 303 Nicoletta Lupia, *Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura*
- 315 Rossella Mazzaglia, *Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*
- 330 Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, *Wearable Performance in Wearable Theatre*
- 341 Margherita Piroto, *Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm*
- 350 Paolo Puppa, *Il caso Anagor: bellezza e dolore*
- 360 Elena Cervellati, *Tra canone e archivio vivente: rifare la "nuova danza italiana"*

V. Teatri e interazione sociale

- 375 Fabrizio Fiaschini, *Performance, processo e partecipazione. Dall'animazione teatrale al teatro sociale*
- 390 Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, *From Performance to Action. Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione*
- 402 Eugenia Casini Ropa, *Etica ed estetica della nuova danza d'interazione sociale: percezione, relazione, performance*
- 414 Maia Giacobbe Borelli, *Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies*
- 427 Vito Minoia, *Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale*
- 438 Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*
- 449 Samantha Marenzi, *Dossier sul Teatro Valle occupato. Un'indagine storica sul presente*

VI. Riviste e archivi

- 458 Giulia Taddeo, *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza*
- 469 Donatella Gavrilovich, *Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing Arts"*
- 477 Donatella Orecchia, *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*
- 491 Maria Pia Pagani, *Artisti e spettacolo al Vittoriale*
- 501 Laura Piazza, *Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio 'Orazio Costa'*
- 509 Simona Scattina, *Le ragioni del conservare. Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli*
- 519 *Abstract*
- 536 *Profili autori*

Introduzione

di Gerardo Guccini e Armando Petrini

Il convegno internazionale *Thinking the Theatre - New Theatrology and Performance Studies* si è svolto presso l'Aula Magna dell'Università di Torino (29-30 maggio 2015), per impulso e sotto la Presidenza di Franco Perrelli, in concomitanza con la riunione annuale della Consulta Universitaria del Teatro. Non è questa la prima volta che le iniziative culturali connesse alla Consulta vengono documentate. Vi sono infatti due precedenti significativi. Nel 2011 sono usciti gli Atti del convegno *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca* (Bologna, 24 e 25 dicembre 2009).¹ Mentre, nel 2016, sempre edita da Bonanno, è apparsa la documentazione della giornata CUT dedicata al tema delle riviste teatrali (Bologna, 18 maggio 2013).² Sia nell'uno che nell'altro caso le relazioni presentate e l'articolazione concettuale degli incontri hanno evidenziato mutamenti e sviluppi che riguardano la storia del nostro settore disciplinare. Sul convegno CUT del 2009 vale la pena riportare le considerazioni di Vito Di Bernardi che rilevano, a partire da questa iniziativa, il posizionamento della danza rispetto agli studi teatrali:

«Il convegno della CUT a Bologna nel 2009, dedicato a Eugenia Casini Ropa e Silvana Sinisi, aveva voluto sottolineare l'importanza della “nuova” disciplina [lo studio della danza *ndr*], a quasi vent'anni della sua introduzione nelle università italiane, riconoscendone lo statuto indipendente, la presenza di un corpus di oggetti e di metodi originali, la molteplicità di voci provenienti da diverse realtà universitarie. Nello stesso tempo, contemporaneamente all'occasione celebrativa, il convegno bolognese avviava un'importante riflessione sull'esistenza di metodologie comuni nell'analisi degli spettacoli teatrali e di danza. Quel convegno se da un lato riaffermava la specificità e l'autonomia degli studi universitari di danza, dall'altro ne coglieva una peculiarità, soprattutto italiana, e cioè il loro profondo legame con la teatrologia attraverso l'evidente filiazione, in molti casi, dal magistero di Cruciani, Marotti, Artioli, De Marinis, Dalla Palma.

A Bologna era anche emersa la consapevolezza di come i nuovi strumenti di analisi della teatrologia italiana, legati all'affermarsi degli studi sulla performance e sulla corporeità,

¹ Cfr. AA.VV. 2011.

² Cfr. Guccini e Petrini (a cura di) 2016.

avessero di fatto già creato una mappa concettuale e un vocabolario comune agli studiosi di danza e di teatro, andando ben al di là di quanto approcci più tradizionali di carattere storico, estetico e filologico fossero riusciti a fare precedentemente, almeno in Italia» (Di Bernardi 2017: 156).

In modo altrettanto significativo, le iniziative CUT del 2013 – che, come il convegno del 2015 di cui riportiamo gli Atti, si sono svolte per impulso e sotto la Presidenza di Perrelli – hanno toccato diversi obiettivi: composto un panorama pressoché esaustivo delle riviste teatrali scientifiche in Italia; confermate le possibilità degli studi dedicati a questo periodici; affrontato i differenziati rapporti fra editoria cartacea e digitale, pubblicazioni scientifiche e siti di teatro, situazione italiana e dimensione internazionale, criteri valutativi e orientamenti della ricerca. Confrontando i due progetti CUT, va inoltre segnalato che, mentre nel 2009 il focus sulla danza ha evidenziato la stretta connessione di questa articolazione disciplinare con le matrici storiografiche della teatrologia italiana, nel 2014 il focus sulle riviste ha delineato panorami culturali decisamente differenziati. Fra gli anni Settanta e i primi anni Novanta, “rivista scientifica di teatro” è, infatti, sinonimo di “rivista di storia teatrale”; in seguito, invece, le riviste teatrali si costituiscono anche in quanto contesti di dialoghi interdisciplinari, di approfondimenti epistemologici e di confronti intorno alle esperienze della contemporaneità e ai loro linguaggi.

A queste pubblicazioni si aggiungono ora gli Atti del convegno torinese del 2015. Probabilmente, se ogni altro convegno, incontro o tavolo di discussione organizzato in vista delle riunioni della Consulta fosse stato documentato, gli studiosi di teatro avrebbero oggi qualche strumento in più per seguire i mutamenti del proprio settore disciplinare. Promosse allo scopo di fornire ai soci articolate occasioni di confronto (spesso integrate dalla presenza di prestigiosi ospiti internazionali), le iniziative culturali CUT evidenziano infatti differenziate modalità d'indagine, tematiche trasversali e di comune interesse, componenti generazionali e affinità disciplinari.

D'altra parte, la ragione che avvalora queste iniziative, facendone eventi indicativi dei mutamenti interni alle pratiche della ricerca e dello studio, è la stessa che rende opzionali i loro esiti editoriali. Il fatto è che, essendo finanziati dalle quote d'iscrizione versate dai soci, i convegni CUT non rispondono a committenze esterne né soggiacciono alla necessità di produrre Atti, mentre assolvono il compito di favorire, fra i soci stessi, confronti, conoscenze, relazioni.

Di qui, la rarità dei riscontri editoriali. Mancanza che, considerata l'enorme quantità di "letteratura scientifica" continuamente prodotta, non dovrebbe pregiudicare la conoscenza delle trasformazioni interne agli orizzonti disciplinari. Per ogni studioso si possono infatti consultare – e, sempre più spesso, direttamente in rete – ricerche, saggi e monografie. Bisogna però considerare che, a partire dagli anni Zero, si sono verificate, all'interno della CUT, modifiche di carattere sociologico e istituzionale, che fanno delle riunioni annuali dell'associazione un punto d'osservazione pressoché insostituibile. Mentre, ancora all'inizio del presente secolo, la CUT era soprattutto formata da docenti strutturati e costituiva una corporazione complessivamente integrata al mondo accademico, ora, la sua composizione presenta una percentuale elevatissima di giovani studiosi sprovvisti di agganci lavorativi permanenti. E questa componente appare in continua crescita: nel 2015, su 130 soci 46 erano non strutturati; nel 2017, il loro numero è salito a 66 trascinando quello dei soci complessivi, pervenuto a contare 151 unità.³ Si tratta di una trasformazione dovuta a molteplici fattori come l'azione formativa dei Dottorati di ricerca, il rarefarsi delle assunzioni a tempo indeterminato, l'infittirsi di possibilità d'impiego intellettuale a termine (tutorati, contratti, assegni, ricercatori di tipo A) e, infine, il moltiplicarsi di testate specialistiche in cartaceo e in rete, che favoriscono tanto l'esposizione che lo sviluppo di personali linee di ricerca.

Alla tradizionale partizione del mondo degli studi in docenti e studenti, si è insomma aggiunta una terza categoria di fondamentale importanza.

Gli studiosi "non strutturati", che con fuorviante soluzione linguistica vengono definiti in negativo per quel che non hanno, dovrebbero venire considerati per quel che sono: indispensabili puntelli che consentono il funzionamento delle realtà universitarie, snodi fra istituzioni della formazione e differenziati contesti artistici e culturali, intellettuali in cui convergono, generando soluzioni ulteriori, eterogenee esperienze operative e di ricerca.

È vitale che gli studi teatrali elaborino l'idea che questa terza categoria costituisce al contempo la condizione, l'emanazione e il fulcro degli studi scientifici. In assenza di destinatari in grado di comprenderle, assimilarle, applicarle e rilanciarle, le elaborazioni culturali di carattere umanistico corrono infatti il rischio di convertirsi in esercizi solipsistici e sostanzialmente inerti.

Per incontrare e sondare questa nevralgica zona degli studi teatrali, gli incontri CUT in generale e,

³ Si ringraziano per i dati la Segreteria CUT e, in particolare, Elena Cervellati e Simona Brunetti.

in particolare, i presenti Atti di convegno, costituiscono un'occasione preziosa. L'apertura alle giovani leve, già al centro di altri incontri CUT, è stata qui favorita dall'individuazione di tematiche aperte, dalla composizione di tavoli di lavoro inclusivi di tutte le tipologie d'appartenenza dei soci, dal rifiuto di evidenziare in senso gerarchico l'una o l'altra tendenza metodologica. La maggiore o minore incidenza delle tematiche proposte è stata infatti determinata dalle adesioni dei partecipanti. Queste disposizioni e – naturalmente – la scelta di affrontare un tema nevralgico come il confronto fra Nuova teatrologia e Performance Studies, hanno fatto della riunione CUT torinese una sorta di auto-esposizione in forma di Convegno dell'intero settore disciplinare.

Gli studi teatrali tendono sempre più a declinare in linee d'interesse differenziate e plurali un corpus culturale condiviso. Da un lato, la loro configurazione attuale accoglie gli sviluppi dei processi di rifondazione storiografica che, a partire dagli anni Sessanta, hanno stabilmente rinnovato la narrazione e le possibilità cognitive della teatrologia italiana, dall'altro, rinnova oggetti e metodi d'indagine, sviluppando confronti interdisciplinari e intercettando – non senza critiche rielaborazioni – le indicazioni del riassetto europeo circa le dinamiche progettuali, di finanziamento e di valutazione.

Questi Atti, con le loro articolazioni aperte a diverse angolazioni metodologiche, la loro varia tipologia autorale (fra cui prestigiosi *key-note speakers* di rilievo internazionale) e il loro vasto numero di contributi, espongono – anche al di là delle acquisizioni operate dai singoli saggi – una “quantità” indicativa d'una “qualità” disciplinare, che, in questa fase di complessa transizione, non si lascia ancora intercettare per sintesi.

Il volume si apre con i materiali inviati ai soci CUT in vista del convegno. Si tratta di una nota introduttiva di Marco De Marinis sulla nozioni di Nuova teatrologia e Performance Studies, e della descrizione delle tematiche proposte ai soci: *Nuova teatrologia e Performance Studies; Le funzioni dello spettacolo; Teatri e interazione sociale; Riviste e archivi*.⁴ Il primo testo riprende la indicazioni d'un precedente e fondamentale contributo dello stesso De Marinis.⁵ Il secondo è stato collettivamente formulato dal comitato scientifico del convegno composto da Marco De Marinis (Coordinatore), Monica Cristini, Vito Di Bernardi, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando

⁴ A queste quattro aree tematiche il documento inviato ai soci ne aggiungeva una quinta – *Interazioni fra studi e teatro agito* – che non ha raccolto proposte di intervento.

⁵ Cfr. M. De Marinis, *New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, in «TDR», LV, 2011, n. 4, pp. 64-74.

Petrini, Stefania Rimini, Anna Sica e Daniele Vianello, Franco Perrelli (Presidente della CUT). Il Comitato si è riunito diverse volte presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, individuando i *key-note speakers* da invitare e discutendo come declinare la tematica generale del convegno. Nel corso di questa fase ideativa, si sono predisposti campi d'intervento che si prestassero a raccogliere, attorno al confronto fra Nuova teatrologia e Performance Studies, le espressioni di distinti interessi tematici e modalità analitiche. All'invio dei materiali propedeutici all'incontro, i soci hanno risposto con numerose proposte d'intervento che il Comitato scientifico ha esaminato e discusso, privilegiando la possibilità di riflettere e rappresentare il più possibile la complessità dell'intero settore disciplinare, che compenetra il dinamismo della storiografia teatrale – capace di rivedere etichette e funzioni date per scontate – e le prospettive transculturali e culturologiche dei Performance Studies.

I presenti Atti sono stati preceduti da una documentazione parziale e variamente integrata del convegno a cura di Marco De Marinis e Roberta Ferraresi.⁶ Questa pubblicazione, da un lato, include i contributi integrali e, in alcuni casi, parzialmente riscritti dei *key-note speakers* (Erika Fischer-Lichte, Josette Féral, Christopher Balme, Khalid Amine, Maria Shevtsova, Bonnie Marranca, Ramsay Burt⁷), dall'altro, affida i contenuti delle otto sessioni convegnistiche ai report redatti dai corrispondenti coordinatori. Si è trattato di una soluzione innovativa ed efficacemente sintetica, che ha impegnato nello svolgimento del convegno la stessa équipe scientifica che ne aveva ideato le articolazioni. Le sessioni su *Nuova teatrologia e Performance Studies* sono state coordinate Armando Petrini e Monica Cristini, quelle su *Le funzioni dello spettacolo* da Anna Sica, Daniele Vianello e Vito Di Bernardi, quella su *Teatri e interazione sociale* da Gerardo Guccini, quella *Riviste e archivi* da Renzo Guardenti e Marco Consolini, studioso che, com'è noto, ha rilanciato lo studio delle riviste teatrali e costituisce qui la sola integrazione ai membri Comitato scientifico. Va infine ricordata un'ottava sessione (la penultima del convegno, svoltasi nel pomeriggio di sabato 30 maggio 2015). In questa, a differenza di quanto accaduto nelle altre, tutte di carattere monografico, si è avuta la confluenza di quattro interventi declinati secondo due topic: *Riviste e archivi* e *Teatri e interazione sociale*. Coordinatrice della sessione e autrice del corrispondente report, Stefania Rimini.

⁶ Cfr. De Marinis e Ferraresi (a cura di) 2017.

⁷ La relazione di Ramsay Burt non è confluita nel presente volume. I suoi contenuti sono esposti e commentati in Di Bernardi 2017: 156-159.

Nella pubblicazione curata da De Marinis e Ferraresi i report si susseguono seguendo l'ordine delle sessioni. Criterio che disgiunge le relazioni dedicate a una stessa tematica. Così, per non fare che un esempio, i tre report su *Le funzioni dello spettacolo* sono rispettivamente i numeri 3, 4 e 8 degli otto report pubblicati. Per fornire al lettore una mappa orientativa dei presenti Atti, ci è sembrato utile produrre una sintesi che riunisse i report dedicati a una stessa tematica e presentasse tali abbinamenti uno di seguito all'altro. Le citazioni tratte dalle relazioni edite in questo stesso volume sono indicate riportando il nome dell'autore e il numero della pagina senza anno. Frequentissime sono anche le citazioni dai report composti dai nove curatori, dei quali abbiamo generalmente seguito le indicazioni, riservandoci la possibilità di introdurre considerazioni suggerite dal confronto fra le diverse sessioni e aree tematiche.

La prima sessione dedicata a *Nuova teatrologia e Performace Studies*, ha ospitato gli interventi di Lorenzo Mango, Eva Marinai, Antonio Attisani, Edoardo Giovanni Carlotti e prevedeva quello di Raimondo Guarino, poi spostato all'interno di una della Sessioni Plenarie. Nonostante la diversità di accenti, punti di vista e approcci, le relazioni hanno svolto una tematica di fondo comune: «La problematizzazione – e in qualche caso la messa in discussione – dei concetti chiave attorno ai quali è ruotata la discussione del convegno e in particolare della categoria dei Performance Studies». (Petrini 2017: 92)

Lorenzo Mango esplicita il pericolo di «cadere nella trappola ontologica di categorie che si pretendono assolute» (Mango: 133)⁸, e propone, quale antidoto, di privilegiare, nei rapporti fra i diversi orientamenti disciplinari, le dimensioni del confine e del perimetro rispetto a quella della barriera. Il confine indica ciò che separa e, al tempo stesso, unisce. Il perimetro definisce il territorio all'interno del quale ci si muove. La barriera accentua l'elemento della separazione. Se le svolte recenti dei Performance Studies, prosegue Mango, «distingu[ono] il perimetro degli studi teatrali da quello degli studi performativi» fino a prefigurare la possibilità d'una vera e propria barriera fra gli uni e gli altri, l'impostazione teatrologica ipotizza che delle categorie si faccia un uso “prudente” e compatibile «alla comprensione del teatro come oggetto estetico all'interno di precisi perimetri storici» (Mango: 137). Importante, la distinzione dell'opera di Richard Schechner, il principale pioniere e promotore dei Performance Studies, dai successivi sviluppi di questo campo

⁸ Le citazioni dalle relazioni raccolte in questo stesso volume sono semplicemente indicate con il nome dell'autore seguito dal numero di pagina.

d'indagine. La prima infatti «è e resta saldamente nei confini dell'estetico», dal momento che il suo ragionamento si colloca ancora «in relazione col perimetro estetico del teatro» (Mango: 136).

Eva Marinai parte dall'*Antigone* del Living Theatre per concentrarsi su due questioni teoriche: il tema della memoria dello spettatore e quello degli strumenti metodologici necessari allo studio «delle riscritture sceniche contemporanee dei miti» (Marinai: 141). Afferma la studiosa:

«Il nucleo progettuale è quello di puntare ad attivare un confronto autentico, paritario e costruttivo sia con la critica tematica e gli studi sull'intertestualità, sia con i Performance Studies, senza perdere di vista le rispettive identità culturali e tradizioni di studio» (Marinai: 236).

Antonio Attisani prospetta una teatrologia in grado di staccarsi dalle più recenti impostazioni metodologiche «su cui aleggia un troppo insistito richiamo al “post”» (Petrini 2017: 95), e disposta a dialogare col proprio tempo, affrontando questioni antropologiche di fondo nel contesto della crisi socio-politica occidentale.

Edoardo Giovanni Carlotti approfondisce il rapporto attore e spettatore, individuando un elemento fondante tanto le realizzazioni artistiche che le loro percezioni da parte del pubblico in quel “sentimento del noi” (l'espressione è di Vygotskij) «senza il quale la dialettica interprete/personaggio si mantiene nei limiti di una questione astratta» (Carlotti: 163).

Raimondo Guarino, nell'intervento pronunciato durante una Sessione Plenaria e successivamente edito col titolo *Osservando la performance nel passato. Da I re taumaturghi a Il grande massacro dei gatti*,⁹ «si è concentrato sulla progressiva centralità attribuita agli aspetti performativi delle culture [...] dalla storiografia contemporanea» (Petrini 2017: 94).

La seconda sessione dedicata a *Nuova teatrologia e Performance Studies*

«ha visto l'alternarsi di contributi dedicati alla storia e alla metodologia dei Performance Studies (Alexandra Jovičević), al definirsi della nuova teatrologia e al rapporto fra le due metodologie di studio (Roberta Ferraresi), con approfondimenti sulla ricezione dei Performance Studies in Italia (Fabrizio Deriu) e la proposta d'un metodo d'approccio agli studi teatrali che

⁹ Cfr. R. Guarino, *Osservando la performance nel passato. Da I re taumaturghi a Il grande massacro dei gatti*, in «Teatro e Storia», A. XXXI, n. s. 9, 2017, n. 38, pp. 385-398.

parte dalla teatrografia (Renato Tomasino). La sessione ha inoltre ospitato due interventi che hanno illustrato altrettante circostanze in cui queste metodologie di ricerca sono state impiegate, in un caso per la creazione di un archivio orale (Gabriele Sofia) e dall'altro per lo studio di una determinata produzione teatrale (Dario Tomasello)» (Cristini 2017: 196).

Ci sembra significativo che sia Jovićević, a proposito dei Performance Studies, sia Ferraresi, a proposito di entrambe le metodologie di studio, individuino analoghe successione di fasi, che iniziano con l'enucleazione di ipotesi scientifiche di carattere fondativo, si sviluppano attraverso allargamenti cognitivi e integrazioni disciplinari, si consolidano nel corso degli anni Ottanta attraversando un periodo di normalizzazione, e, infine, a partire dagli anni Novanta, cambiano sensibilmente le proprie basi metodologiche attivando una fase di rinnovamento permanente. Simili le successioni storiche presentate da Deriu che, da un lato, conferma le corrispondenze fra studi teatrali e Performance Studies, indicando le iniziative svolte dai primi per diffondere in Italia la conoscenza di Schechner, mentre, dall'altro, rileva come, specie a partire dal 2010, le operazioni culturali aventi per oggetto i Performance Studies provengano da ambiti disciplinari diversi da quello degli studi teatrali.

Sovrapponendo le periodizzazioni definite dagli interventi di Mango, Jovićević, Ferraresi e Deriu si ricava che, dapprima, l'opera di Schechner si è intrecciata alla Nuova teatralogia italiana, che ne ha assimilato e diffuso la conoscenza, mentre, in seguito, i Performance Studies si sono ulteriormente sviluppati, attivando diversi collegamenti disciplinari (coi cultural studies, i gender studies, gli studi dei media, le metodologie del post-strutturalismo ecc.) e allentando i rapporti, originariamente strettissimi, con le competenze d'ordine teatrologico e teatrale, che, negli Stati Uniti, si stanno però reintegrando alla cultura della performance delineando una tendenza che potrebbe condurre a «nuovi territori di operatività per entrambi» (Ferraresi: 235).

Tomasino individua quale oggetto dell'analisi teatrologica «lo spettacolo che dà di sé» il Performer ed enuclea, a misura di tale tematica trasversale a studi teatrali e Performance Studies, alcuni strumenti metodologici e documentari di centrale importanza, come l'analisi freudiana e post-freudiana, l'iconologia, la teoria dei simulacri, i repertori iconografici, fonografici e dinamografici. Analoghe a quelle fin qui esaminate, le concordanze fra i percorsi della teatrologia e quelli dei Performance Studies, che procedono «dalla iniziale spinta sovversiva, a tendenze successive

segnate da istanze – almeno in apparenza – più o meno normalizzatrici» (Tomasino: 233). Anche in questo contributo la normalizzazione sfocia in una fase di nuove svolte e rotture. Prosegue infatti lo studioso:

«Al di qua e al di là dell'Oceano Atlantico, il grande fermento che ha segnato la nascita e gli sviluppi della teatrologia italiana e dei Performance Studies sembra [...] mutare alla fine del secolo scorso, in coincidenza a quella fase che – fra continuità e rottura rispetto alle acquisizioni precedenti – con De Marinis [...] potremmo definire “post-novecentesca”» (Tomasino: 233).

Dario Tomasello e Gabriele Sofia hanno proposto studi che applicano le metodologie delle due scuole, dimostrandone l'elevato grado di compatibilità e le potenzialità analitiche:

«Nello specifico, Tomasello ha presentato una proposta di approfondimento [...] dell'intensa fioritura drammaturgica di questi ultimi anni nello stretto di Messina, un fenomeno teatrale fortemente radicato nel territorio tanto dal punto di vista storico quanto geopolitico. Sofia ha invece illustrato le comuni sorgenti intellettuali che uniscono nuova teatrologia e Performance Studies alla storia orale, [...] poggiando le proprie riflessioni sul caso specifico delle interviste agli attori dell'Odin Teatret [...]» (Cristini 2017: 114).

La prima sessione dedicata a *Le funzioni dello spettacolo* ha ospitato gli interventi di Paolo Puppa sul gruppo veneto degli Anagoor, di Giulia Raciti sulla *Pentesilea* di Carlo Quartucci, di Alessandra Anastasi e Vincenza De Vita sulla contestualità urbane della performance transculturale, di Rossella Mazzaglia su alcune ri-scritture del *Pinocchio* collodiano e di Irene Scaturro sulla regia di Anne Bogart per *Hotel Cassiopea* (2005).¹⁰ Lo svolgimento della sessione ha mostrato come «soprattutto le proposte degli artisti più giovani siano ormai distanti dal teatro storicamente inteso», e come «la parte teatrale residuale di ogni nuovo “gruppo” [abbia] bisogno del sostegno delle pratiche di altre forme d'arte» (Sica 2017: 99). I relatori, prosegue Sica, «hanno diretto la loro attenzione, con modalità ed esigenze differenti, al *processo* produttivo, cioè al *fatto teatrale*, e anche all'insieme dei processi e delle pratiche ricettive che legano lo spettatore all'attore e

¹⁰ La relazione di Irene Scaturro, riferita a partire dal report di Anna Sica, non è confluita nel presente volume.

viceversa» (Sica 2017: 99).

Paolo Puppa esamina le correlazioni fra formazione e produzione artistica, connettendo l'azione maieutica di Gabriele Vacis e Laura Curino a una teatralità che si propone di «far vedere attraverso le parole e insieme [di] far parlare il figurativo» (Puppa: 352); Giulia Raciti costruisce intorno alla *Pentesilea* una allegoria di segni; Alessandra Anastasi e Vincenza De Vita «[s]i inoltrano nelle giungle metropolitane alla scoperta degli spazi ideali della nuova teatralità» (Sica 2017: 102); Rossella Mazzaglia analizza il rapporto tra la crescita coreografica di Sieni e la danza sociale, evidenziando lo svolgimento di «un percorso di sperimentazione originale, di cui gli strumenti interpretativi sono comunque ricercati all'interno delle categorie esplicative consuete della danza teatrale» (Mazzaglia: 315); Irene Scaturro, come Puppa, «si interroga sulla metodologia più pertinente da adottare per una valutazione corretta delle genesi e delle mutazioni che riscontriamo nei processi produttivi del teatro contemporaneo» (Sica 2017: 103).

Prosegue, anche in questa sessione, la riflessione intorno al rinnovamento permanente delle Nuova teatrologia e dei Performance Studies. Puppa sottolinea l'esigenza d'un lessico specialistico che consenta di nominare il «coacervo eterogeneo di forme e strumenti» (Sica 2017: 101) che caratterizza le manifestazioni di punta della performance contemporanea. Lo stesso studioso, inoltre, risponde idealmente all'istanza di contestualizzazione espressa da Lorenzo Mango, immergendo il gruppo Anagor in ambito socio-culturale concreto e precisamente perimetrato, quello della propria *couche* di partenza:

«Ora, la città dove opera la compagnia è Castelfranco, la stessa dove nasce il loro artista archetipico, Giorgione, cui in prevalenza, almeno all'inizio, si rifanno per l'impianto iconologico. [...] Non solo territorio di provincia, però, la *couche* di partenza, ma anche istituzione culturale precisa, come il liceo classico che porta il nome del suo glorioso artista locale, luogo di formazione e di informazione, con docenti con cui i giovani, perché di giovani si tratta, rimangono in contatto e collaborano a volte nella stesura drammaturgica e nella scelta bibliografica e documentaria. Dunque libri, biblioteche, propensione al mito e all'antico, studi intensi e tempi laboratoriali per ogni nuovo spettacolo» (Puppa: 352).

La seconda sessione dedicata a *Le funzioni dello spettacolo* ha ospitati contributi riguardanti «i comici dell'arte tra Cinque e Seicento [Elena Tamburini], la nuova danza italiana [Elena Cervellati],

significative figure di cantanti di fine Ottocento [Silvia Mei], la drammaturgia contemporanea [Nicoletta Lupia], i libretti per musica settecenteschi [Arianna Frattali], l'economia e l'organizzazione dello spettacolo [Livia Cavaglieri]¹¹ » (Vianello 2017: 119). Le argomentazioni qui affrontate sono talmente eterogenee da scoraggiare la ricerca «di un filo conduttore che possa in qualche modo collegar[le]» (Vianello 2017:119).

Tuttavia, alla varietà dei temi e delle metodologie di studio corrisponde l'organicità dei criteri analitici si base. Al proposito, vale la pena osservare come all'interno delle singole analisi l'attenzione si soffermi sull'elemento processuale, che costituisce, appunto, come più volte indicato da Marco De Marinis, uno dei principali punti di contatto fra Nuova teatrologia e Performance Studies.

Tamburini ipotizza che l'idea di teatro nata intorno a Flaminio Scala e agli Andreini possa venire ricondotta, almeno in parte,

«a una consapevole filiazione di questi comici dall'opera di Giulio Camillo [*L'Idea del Teatro*], e in particolare da quel suo teatro di immagini a cui era affidato l'arduo compito della “trasmutazione” e perfino della “deificazione” dell'uomo» (Tamburini: 252).

Le tecniche del canovaccio e della recitazione improvvisa discenderebbero dunque da una consapevole assimilazione dell'arte della memoria: ipotesi che, una volta acquisita, aggiungerebbe un livello ulteriore e mentale al processo compositivo dei comici.

Esaminando i “rifacimenti” della nuova danza italiana, Cervellati individua tre modalità che sottintendono altrettante tipologie processuali:

«Le modalità d'approccio al rifare la danza sono molteplici e possono essere le più varie, ma voglio, per una sintesi ragionata, farle rientrare in tre tipologie: ripresa, ricostruzione, reinvenzione» (Cervellati: 362).

Anche Silvia Mei, indagando l'arte performativa della cantante Yvette Guilbert, restituisce le dinamiche d'una processualità dilatata che include, fra arte figurativa, moda e spettacolo, il

¹¹ La relazione di Livia Cavaglieri, riferita a partire dal report di Daniele Vianello, non è confluita nel presente volume.

«rapporto d'interdipendenza tra l'*immagine-figura* appositamente studiata [dalla Guilbert] e l'*iconografia* che ne deriva» (Mei: 297).

L'analisi di Nicoletta Lupia sulle prime drammaturgie e le successive strategie culturali di Michel Vinaver è leggibile in quanto intersezione di distinti movimenti processuali. Il primo, dice Lupia mutuando da De Marinis il concetto di “performativizzazione”, performatizza il testo; il secondo svolge un'azione di salvataggio volta a salvaguardare le categorie di autore e di testo, poste entrambe «in condizione di progressiva marginalità e subalternità rispetto alla crescente centralità attribuita a partire dal XIX secolo ai processi della messinscena e all'egemonia della figura del regista» (Vianello 2017: 123).

Frattali mostra, attraverso i numerosi rifacimenti della *Didone abbandonata* metastasiana, come l'originale idea di “tragedia in musica” formulata dal Poeta ceda progressivamente il posto ad un processo di riscrittura del testo a ridosso della scena. E cioè «ad un fenomeno di digestione e contaminazione letteraria e teatrale del testo, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria» (Frattali: 268).

Livia Cavaglieri traccia una mappa aggiornata delle ricerche sull'organizzazione e l'economia dello spettacolo, sottolineando come la nuova teatrologia non possa prescindere dall'analisi di questa dimensione che, assieme alla dimensione sociale e a quella culturale, contribuisce, come affermava Fabrizio Cruciani, a sostanziare, attraverso reti di contributi transdisciplinari, una «storia del teatro, in quanto storia globale» (Cavaglieri cit. in Vianello 2017: 125).

La terza sessione dedicata alle *Funzioni dello spettacolo* ha presentato quattro contributi tutti centrati sulla danza. Elena Randi ha messo in evidenza gli aspetti performativi insiti nel lavoro e nella produzione della coreografa americana Anna Halprin.¹² Margherita Pirrotto ha dedicato l'intervento a un'altra protagonista della danza americana del secolo scorso, Hanya Holm. Laura Aimo si è soffermata sui differenziati rituali (quotidiani e arcaici) della coreografa Sasha Waltz.¹³ Stefano Tomassini ha presentato una ricerca in corso sui balli dedicati alla figura di Antigone tra fine Settecento e fine Ottocento.¹⁴ Anche in questa sessione è emersa l'attenzione per gli elementi processuali, che costituiscono l'effettivo collante, non solo fra nuova teatrologia e Performance Studies, ma anche fra i diversi orientamenti degli studi teatrali, che tendono ormai a inquadrare gli

¹² La relazione di Elena Randi, riferita a partire dal report di Vito Di Bernardi, non è confluita nel presente volume.

¹³ La relazione di Laura Aimo, riferita a partire dal report di Vito Di Bernardi, non è confluita nel presente volume.

¹⁴ La relazione di Stefano Tomassini, riferita a partire dal report di Vito Di Bernardi, non è confluita nel presente volume.

esiti performativi nel divenire che li produce e modifica.

Per Randi il «principio invariante» del lavoro di Anna Halprin è il processo: «Ciò che in Halprin non varia mai è l'importanza del processo, della ricerca continua, mai interrotta, del non cristallizzarsi in una tecnica, in un convincimento in una forma» (Randi cit. in Di Bernardi 2017: 159-60).

Pirrotto focalizza il suo intervento sui *Demonstration Programs* di Hanya Holm. Durante queste serate

«veniva mostrato al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi basati su un tema tecnico [...], per proseguire poi con le improvvisazioni più legate all'immaginario e all'emozione e per finire con le composizioni coreografiche fissate» (Pirrotto: 345).

Nella relazione di Aimò, la dimensione rituale coinvolge i processi esistenziali e artistici, spostando l'analisi su un confine estremamente fluido e problematico. Commenta Vito Di Bernardi:

«Certo, fra le “funzioni dello spettacolo” quella della ritualità è fra le più controverse ed è anche quella che più ha impegnato a fondo gli artisti e i teorici della performance e del teatro post-drammatico. Basti qui ricordare i dubbi di Victor Turner sulla possibilità nelle società moderne, industriali e post-industriali, di sperimentare un teatro rituale oppure, per ragioni a mio avviso non molto dissimili, la fuoriuscita di Jerzy Grotowski dal teatro per salvare il carattere rituale del suo lavoro con gli attori» (Di Bernardi 2017: 162).

L'intervento di Tomassini, infine, utilizza un livello formalizzato della composizione coreutica – il libretto – quale documento del movimento genetico che sfocia nell'atto della danza:

«il libretto oggi è considerato non solo un veicolo di idee e una guida allo spettacolo danzato, ma anche una testimonianza del suo momento generativo: il libretto è una scrittura in *partnership* con i corpi che danzano» (Di Bernardi 2017: 164).

Accanto all'importanza acquisita dallo studio dei processi, che connette l'analisi delle opere storiche ai metodi e ai valori della contemporaneità, risulta, dall'insieme delle relazioni sulle *Funzioni dello spettacolo*, anche una ricorrente attenzione per le sovrapposizioni e le confluenze

reciproche fra arte e vita. Questa problematica trasversale, che avvicina ulteriormente teatrologia e Performance Studies, emerge diffusamente in gran parte dei contributi. Qui basti ricordare, per non fare che qualche esempio, come, nello studio di Tamburini, l'arte dei comici proceda dalla rifondazione delle funzioni mnemoniche, in quello di Silvia Mei, la particolare struttura corporea di Yvette Guilbert si faccia progetto iconico, oppure, in quello di Carlotti, l'umanistico sfoci nell'umano e l'umano nella collettività sociale, introiettando quel «sentimento del noi» che lo studioso mutua da Vygotskij.

In particolare Elena Randi, riassumendo gli elementi che caratterizzano gli spettacoli di Halprin, affronta e ridefinisce le compenetrazioni di teatro e vita:

«Il limite fra teatro e vita sfuma, nel senso che il margine fra i due poli diventa sempre meno definito, al punto che da un certo momento l'arte in senso tradizionale non c'è proprio più, confusa definitivamente con la psicologia, la funzione sociale etc. Ne consegue, anche, che sfuma la polarità attore-spettatore, laddove lo spettatore tende a diventare attore a sua volta [...]» (Randi in Di Bernardi 2017: 161).

Le relazioni presentate durante la prima sessione dedicata a *Teatri e interazione sociale* individuano due posizioni distinte e un'area intermedia fra l'una e l'altra:

«Fiaschini e Bernardi [con Innocenti Malini], vedono nel “teatro sociale” un'articolazione del performativo separata da quelli che Schechner definisce “teatri estetici”; Giacobbe Borrelli e Minoia inquadrano le interazioni fra teatro e società nel continuum delle pratiche performative. Fra gli uni e gli altri, Casini Ropa descrive l'oggettiva peculiarità della danza sociale, segnalandone il rapporto con le innovazioni novecentesche e la ricerca coreutica. Fiaschini e Bernardi [con Innocenti Malini] si rifanno agli studi sul “teatro sociale” e ai contributi anglosassoni sul teatro applicato, approfondendo il legame coi Performance Studies. Giacobbe Borelli e Minoia si rispecchiano nelle taglienti incursioni di Claudio Meldolesi. Tuttavia, per il momento, gli studi sulle interazioni fra teatro e società non sembrano includere un effettivo dibattito fra metodologie e filoni disciplinari. E ciò nonostante figurino, sia sul versante della storiografia che sul quello dei Performance Studies, prese di posizione potenzialmente conflittuali» (Guccini 2017: 135).

Mancano, finora, sconfinamenti di campo che trasformino le diversità intellettuali in dibattito. La storiografia teatrale non ha ancora impostato il problema dei rapporti fra la nozione esclusiva e quella dilatata di “teatro sociale”; mentre, nel campo dei Performance Studies, si evita di discutere le contraddizioni intrecciate al concetto di performance, che indica «sia il principio supremo della razionalità tecnologica [...] sia l'insieme delle pratiche simboliche umane». ¹⁵ Fra questi estremi oscilla la nozione “teatro sociale”, che ora si identifica con la funzionalità della terapia ora con l'indistricabile rigoglio delle pratiche simboliche.

Nella penultima sessione del convegno sono confluiti due interventi dedicati al topic *Teatri e interazione sociale*. A differenza delle precedenti relazioni, i saggi di Katia Trifirò e Samantha Marenzi non hanno trattato, dall'uno o dall'altro punto di vista, i rapporti fra la nozione esclusiva di “teatro sociale” e le dinamiche inclusive che, secondo Claudio Meldolesi, caratterizzano i “teatri d'interazione sociale”. I loro argomenti pongono infatti l'accento, non tanto sull'incontro fra il teatro e i molteplici contesti di cura, detenzione o formazione, ma sul gesto – intrinsecamente sociale – dell'occupazione teatrale. Commenta Stefania Rimini:

«L'inquieto scenario del teatro italiano contemporaneo, segnato da una crisi diffusa ma allo stesso tempo da sorprendenti fenomeni di resilienza creativa, ha offerto alcuni casi emblematici di “ribellione” al sistema inaugurati dalla ormai paradigmatica occupazione del Teatro Valle di Roma del 14 giugno del 2011. La scintilla romana ha determinato un vero e proprio effetto domino, tanto che nel giro di pochi mesi da Nord a Sud della penisola si sono succedute molte azioni di riappropriazione di spazi dismessi, per lo più teatrali, dal pregnante valore simbolico. I due contributi di Trifirò e Marenzi tentano di definire i caratteri dell'occupazione del Valle e dell'ex Teatro in Fiera di Messina sulla scorta di modelli e pratiche ermeneutiche differenti: dall'incrocio di tali prospettive emerge la concreta testimonianza di una teatrologia militante, pronta a reagire alle sfide del presente.

Lo studio di Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*, legge le dinamiche dell'occupazione messinese alla luce del difficile equilibrio interno alla realtà sociale e culturale della città dello stretto [...].

¹⁵ F. Deriu, *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*, in «Mantichora», n. 1, dicembre 2011, p. 189.

A monte dei fatti messinesi si situa l'occupazione del Teatro Valle, probabilmente uno dei fenomeni più discussi degli ultimi anni, ancora al centro di polemiche, contestazioni e nuove prese di posizione. Il contributo di Samantha Marenzi [...] prova a delineare i principi che hanno ispirato il corposo dossier sul Teatro Valle pubblicato su «Teatro e Storia»¹⁶: lungi dall'essere una semplice ricostruzione a posteriori, lo studio offre un ragionamento di metodo estremamente convincente, sia per la qualità della scrittura sia per la peculiare postura adottata» (Rimini 2017: 152, 154).

Gli interventi della prima sessione dedicata a *Riviste e archivi* hanno affrontato le reazioni degli studi teatrali e dei Performance Studies alle problematiche continuamente dibattute da storici, archivisti e esperti di catalogazione informatica dei dati. Problematiche che Consolini e Guardenti sintetizzano in questi termini:

«Si aprono [con la digitalizzazione dei documenti d'archivio] grandi possibilità d'indagine, di confronto fra dati prima difficilmente relazionabili, etc., ma come muoversi, senza precipitare nel disorientamento, in questo terreno che si apre in modo quasi smisurato? E su quali perennità di dati si può contare, visto e considerato che l'evoluzione tecnologica sembra inarrestabile e rende obsoleti con grande rapidità mezzi, procedure e sistemi che, ieri soltanto, sembravano all'avanguardia?» (Consolini e Guardenti 2017: 138).

A questi interrogativi si aggiungono l'inquietante perdita di numerosi archivi digitali, e l'indifferenza del nostro presente nei riguardi della propria memoria.

L'intervento di Donatella Gavrilovich ha affrontato il risveglio, in Italia, dell'interesse nei riguardi della conservazione e messa in rete dei beni teatrali; la funzione pilota esercitata dall'Archivio Franca Rame e Dario Fo; il modello costituito dal database del Teatro Stabile di Torino inaugurato nel maggio 2015; il mancato riconoscimento allo spettacolo teatrale della dignità di “opera d'arte totale” e il conseguente smembramento delle tracce ad esso riconducibili in differenziati contesti di conservazione; la possibilità d'attivare una struttura complessa capace di collegare fra loro diverse tipologie di dati archivistici poiché basata «sulle esigenze dell'utente piuttosto che sugli

¹⁶ Cfr. *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, a cura di R. Di Tizio, D. Legge, S. Marenzi, F.R. Rietti, G. Sofia, in «Teatro e Storia», A. XXVII, n.s. 5, 2013, n. 34.

oggetti e i documenti da archiviare» (Gavrilovich: 470). L'idea centrale di tale ipotesi discende dalle indicazioni metodologiche di Eugenio Battisti, che neglette dopo la morte dello studioso (1989), tornano oggi attuali. Lo studioso, infatti, indica una via d'uscita dal «disorientamento» prodotto dalle smisurate possibilità dell'informatica, proponendo banche dati che non si limitino ad «incamerare un numero infinito di dati», ma prevedano anche e soprattutto «la possibilità di incrociarli e compararli simultaneamente» (Cit. in Gavrilovich: 471).

L'intervento di Donatella Orecchia si rivolge a un settore specifico della documentazione teatrale: quello degli archivi sonori. Pur documentando un'esperienza concreta come il progetto OR.ME.TE (Oralità Memoria Teatro), da lei stessa diretto con Livia Cavaglieri, la linea argomentativa di Orecchia affronta a tutto campo l'epistemologia delle fonti orali. Dalla natura complessa di ciascun momento della ricerca scaturisce la definizione di fonti orali in quanto *fonti di memoria relazionali e polifoniche*. Le fonti orali presentano, infatti, «un carattere fortemente *intenzionale*», un'intensa dimensione relazionale e dialogica, e una «duplice *soggettività*» (Orecchia: 479): quella dell'intervistato e quella di chi intervista.

Mentre gli interventi di Gavrilovich e Orecchia si sono sviluppati coniugando punto di vista epistemologico e possibilità materiali degli archivi orali e digitali, le comunicazioni di Laura Piazza, Simona Scattina e Maria Pia Pagani si rivolgono ad archivi già costituiti. Scattina indaga l'Archivio dei Fratelli Napoli, celebri pupari catanesi, Piazza quello del regista Orazio Costa Giovangigli, Pagani tratta gli Archivi dannunziani del Vittoriale. Nonostante la varietà delle tematiche e delle documentazioni, un'affinità di fondo avvicina gli archivi presi in esame dalla tre studiose. Infatti,

«il dato sostanziale è che ciascuno di essi si caratterizza per una intrinseca organicità, essendo stato realizzato da colui che secondo il lessico archivistico può essere identificato come il soggetto produttore. [...] [S]i tratta quindi di archivi che si sono formati per fisiologica sedimentazione di documenti prodotti o acquisiti durante le quotidiane pratiche di esercizio professionale o artistico, oppure accumulati, scelti o creati seguendo l'impulso di una vera e propria visione programmatica» (Consolini e Guardenti 2017: 143).

L'individuazione di una tipologia comune ai tre archivi presi in esame indica come si sia operata negli studi teatrali una degerarchizzazione dei contenuti che ha disconnesso il valore dell'analisi

dall'autonoma identità artistica e culturale dei suoi oggetti, agganciandolo invece alla capacità di produrre e riconoscere senso qualunque sia l'argomento o il repertorio documentario preso in esame (inediti dannunziani o documenti sul teatro di figura; occupazioni di teatri o protocolli educativi ecc.). Tradizionalmente, le storie delle discipline artistiche si sono costituite in quanto campi gerarchicamente occupati da opere dislocate secondo criteri di importanza e valore; ora gli intrecci fra Nuova teatrologia e Performance Studies tendono a degerarchizzare il panorama delle arti, contrapponendo le pratiche conoscitive dell'antropologia – per quanto riguarda i Performance Studies – e della storiografia – per quanto riguarda gli studi teatrali – al significato selettivo di “civiltà”, che distingue fra società progredite e società arretrate, e alla narratività della Storia, che, a seconda le tendenze, si disperde risolvendosi in nuova ermeneutica oppure tende a rigenerarsi in quanto «racconto complessivo» e «respiro d'insieme»¹⁷ d'una identità molteplice forse descrivibile come «insieme di processi».¹⁸

La priorità del processo, la confluenza di arte e vita, la degerarchizzazione dei contenuti, sono, in sintesi, elementi fondanti la contemporaneità delle culture.

Agli interventi commentati da Guardenti e Consolini si sono aggiunte nella penultima sessione del convegno la relazione di Gaia Clotilde Chernetich sui rapporti fra documento e memoria in relazione al *Tanztheater Wuppertal* di Pina Bausch¹⁹ e quella di Giulia Taddeo, che ha preso in esame «alcune forme di narrazione storia sulla danza emerse nella stampa italiana del primo Novecento, con specifici ma non esclusivi riferimenti a riviste di argomento teatrale» (Rimini 2017: 150). Inquadrando il fenomeno, Taddeo individua «due macro-regioni di riferimento» le cui modalità si riverberano in percorsi di studio anche successivi e contemporanei, apparendo tutt'altro che superate. Da un lato, «ci si trova dinanzi a contributi di carattere storico che sembrano concepire il passato cui si rivolgono come un tempo ormai chiuso e fondamentalmente privo di connessioni col presente». Dall'altro, le «indagini [...] nascono dichiaratamente dall'esigenza di costruire un aggancio con il proprio tempo» (Taddeo: 460).

Confrontando i due topic della penultima sessione – *Riviste e archivi e Teatri e interazione sociale* – Stefania Rimini individua un «filo di continuità» che connette l'esigenza di «rianimare» i documenti

¹⁷ L. Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento*, in «Acting Archives Review», A. VII, n. 13, maggio 2017, p. 1.

¹⁸ M. De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, in De Marinis e Ferraresi (a cura di) 2017:166.

¹⁹ La relazione di Gaia Clotilde Chernetich riferita a partire dal report di Stefania Rimini non è confluita nel presente volume.

alla individuale disponibilità a reagire, attraverso percorsi di studio, alle «scosse del presente» (Rimini 2017:152). Con questi riferimenti alla “vita”, ora riattivata e ora percepita e fatta oggetto di nuove conoscenze, ci sembra ora opportuno concludere il presente excursus introduttivo:

«le tracce conservate negli archivi non sono resti inerti ma frammenti da “rianimare”, mentre le scosse del presente, pur nella loro provvisoria evemenzialità, tendono a suggerire costellazioni di segni e di sensi, sentieri e interpretazioni» (Rimini 2017:152).

Bibliografia

AA. VV.

2011 *Danza e teatro. Storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*. Atti del Convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 Settembre 2009), Bonanno, Acireale – Roma.

Consolini, Marco e Guardenti, Renzo

2017 *Riviste e archivi I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 138-148.

Cristini, Monica

2017 *Nuova teatrologia e Performance Studies II*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 106-118.

De Marinis, Marco e Ferraresi, Roberta, a cura di

2017 *Nuova Teatrologia e Performance Studies*, in «Culture Teatrali», n. 26.

Di Bernardi, Vito

2017 *Le funzioni dello spettacolo III*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 156-164.

Guccini, Gerardo e Petrini Armando, a cura di

2016 *Riviste di teatro e ricerca accademica. Un colloquio e un inventario*, Bonanno, Acireale – Roma.

Guccini, Gerardo

2017 *Teatri e interazione sociale I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 126-137.

Petrini, Armando

2017 *Nuova teatrologia e Performance Studies I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit.,

pp. 92-97.

Rimini, Stefania

2017 *Riviste e archivi II - Teatri e interazione sociale II*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 149-155.

Sica, Anna

2017 *Le funzioni dello spettacolo I*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 98-105.

Vianello, Daniele

2017 *Le funzioni dello spettacolo II*, in De Marinis e Ferraresi, a cura di, cit., pp. 119-125.

I

Materiali preparatori del convegno

Nuova teatrologia e Performance Studies.

Convocatoria del Convegno

di Marco De Marinis

Esistono molte differenze fra la nuova teatrologia, ossia gli studi teatrali contemporanei di matrice europea-continentale, e in particolare italiana, e quelli anglosassoni-nordamericani arruolabili sotto le insegne dei Performance Studies, con figure come Richard Schechner e Victor Turner in veste di fondatori e capifila. Basterebbe pensare alla centralità che la *storia*, intesa sia come dimensione epistemologica sia come fondazione metodologica, insomma come storiografia, ha nella prima e non nei secondi. Tuttavia esistono anche numerosi punti di contatto, sui quali è interessante approfondire un dialogo che si è già timidamente avviato sulle due sponde dell'Atlantico.

Uno di questi punti di contatto consiste sicuramente nel privilegiare in entrambi i casi i *processi* rispetto ai *prodotti*, da un lato, e ai *sistemi astratti*, dall'altro.

Potremmo dire, per essere più precisi, che la nuova teatrologia considera le opere, siano esse testi o spettacoli, soprattutto dal punto di vista processuale, ovvero dal punto di vista performativo. Il che la porta a mettere l'accento, come fanno appunto i Performance Studies, sugli aspetti performativi dei fenomeni teatrali. Prospettiva che include anche i Dance Studies. Questi infatti indagano l'opera coreografica in relazione ai processi sociali e culturali ed evidenziano gli aspetti performativi connessi alla corporeità scenica del danzatore.

Ormai esiste un consenso abbastanza vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come l'oggetto specifico degli studi teatrali: non più il testo scritto ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il fatto teatrale, inteso appunto non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo.

D'altro canto che le performance siano essenzialmente dei processi, e viceversa, ce lo chiarisce l'altro padre fondatore dei Performance Studies transatlantici, insieme a Richard Schechner, e cioè l'antropologo di origine scozzese Victor Turner. È stato Turner a chiarire che la

“svolta post-moderna” nelle scienze umane e sociali, e specialmente per quanto lo riguarda in antropologia, è consistita nel dedicare «attenzione particolare al processo e alle qualità processuali», cioè in «un importante spostamento verso lo studio dei processi, visti come performance».

Il Convegno CUT 2015 intende promuovere, fra queste tradizioni degli studi novecenteschi e contemporanei, un confronto articolato a più livelli che, da un lato, eviti le suddivisioni a scompartimenti stagni e, dall'altro, si apra a nuove risultanti metodologiche e cognitive. Gli elementi trasversali alla nuova teatrologia e ai Performance Studies – vale a dire la centralità del processo e della performance – connettono infatti in modo strutturale e organico il livello analitico e storicista alle realtà in divenire delle pratiche performative, che individuano inedite tipologie, non più contenibili nelle nozioni di testo e di spettacolo e, allo stesso tempo, capaci di assumerle e riformularle.

Per sollecitare dinamiche di confronto concettualmente aperte e tematicamente concentrate, il piano del Convegno presenta argomenti che declinano le contemporanee modalità del pensiero teatrale, inquadrandole in diversi scenari problematici e conoscitivi.

Proposte tematiche: una comunicazione alla CUT.

di Marco De Marinis, Vito Di Bernardi, Monica Cristini, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando Petrini, Stefania Rimini, Anna Sica e Daniele Vianello

1) Nuova teatologia e Performance Studies.

Si richiedono interventi di taglio metodologico e problematico, che trattino indirizzi e modalità di studio riconducibili alle polarità guida del Convegno (per le quali si rimanda al testo introduttivo di De Marinis). Queste, in particolare, possono venire affrontate tanto attraverso le proprie specificità che trattandone le reciproche intersezioni e trasversalità.

2) Le funzioni dello spettacolo nelle diverse prospettive d'indagine (attore, spazio, spettatore, testo).

Non si pongono limiti cronologici o geografici alla scelta dell'argomento; è però essenziale che la trattazione, affrontandolo, ne declini le pertinenze teatrologiche e/o performative con particolare riferimento al profilo funzionale d'appartenenza (gli spazi se scenografia, il testo se opera drammatica, l'attore o il performer se artista scenico ecc.). Sono ammessi e sollecitati interventi dedicati agli sviluppi contemporanei delle funzioni dello spettacolo, che, spesso, si ambientano, riproducono o rigenerano in contesti parcellizzati, liquidi, di progettualità inventiva, oppure in ambiti performativi di matrice extra-scenica, ad es. cinematografica, mediale, musicale, pop.

3) Interazioni fra gli studi e il teatro agito.

Il teatro agito, per gli studi, non è solo un oggetto di indagine, ma anche una polarità dialettica, che induce metodologie, finalità cognitive, scelte di campo e forme di pensiero. Basta ricordare, al proposito, i legami fra Nuovo Teatro e nuova teatologia, fra invenzione della “performance” e Performance Studies. Agli interventi di questo settore si chiede quindi di affrontare esempi storici o contemporanei di interazioni – anche personalmente condotte - fra pratiche di studio e teatro agito. L'argomento scelto può includere declinazioni strettamente attuali della tematica come, ad esempio, attività di dramaturg o l'apporto dato dagli intellettuali di formazione accademica

all'articolato fenomeno della nuova critica teatrale.

4) **Teatri e interazione sociale.**

La tematica proposta fa riferimento alla nota formula “teatri di interazione sociale” con cui Claudio Meldolesi aveva definito in base al loro *prius* dinamico le realtà del teatro e carcere, del teatro di comunità, del teatro con gli adolescenti e del teatro delle diverse abilità. Parlando qui di *teatri e interazione sociale* si intende comprendere tali modalità includendo, però, anche quelle esperienze, storiche o contemporanee, in cui il teatro si è fatto promotore di movimentazioni e dialettiche sociali, pur non scaturendo da queste. I festival, il lavoro delle residenze teatrali sulla categoria dell’“abitante”, i processi produttivi di progettualità variate – e non necessariamente di spettacoli –, indicano altrettante possibilità di interazione sociale in cui il teatro funge da partner dialettico.

5) **Riviste e archivi.**

Si richiede che, relativamente alle riviste teatrali, gli interventi trattino argomenti e tematiche trasversali come, ad esempio, lo storico impatto dei periodici specialistici sugli orizzonti disciplinari, la loro progettualità culturale e le loro trasformazioni in senso contenutistico e mediale, evitando di risolversi in monografie su singole testate. Relativamente agli archivi, gli interventi potranno vertere sia sull'utilizzo e la composizione degli archivi storici, che sulla costituzione di nuovi archivi, tanto di natura mediale che fondati su insiemi di materiali raccolti e conservati da singoli responsabili (artisti, organizzatori, critici) o istituzioni. In particolare, sia per le riviste che per gli archivi, si chiede di evidenziare, in relazione ai propri specifici argomenti, le pertinenze teatrologiche e/o performative, che risultano con particolare evidenza dalla trasformazione mediale delle riviste e dalla composizione dei nuovi archivi.

II

Key-note speakers

Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo

di Erika Fischer-Lichte

Fra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta venne coniato un nuovo termine in Occidente: “teatro interculturale”. Era utilizzato per descrivere spettacoli che includevano elementi provenienti da tradizioni teatrali differenti, come nel caso di *Orghast* di Peter Brook allestito fra le rovine di Persepoli nel 1971; di *Les Iks*, la storia di una tribù africana creata proprio in quel continente (1975); *La conférence des oiseaux* (1977), adattamento di un poema medievale scritto dal mistico persiano Attar; la drammatizzazione dell'opera epica indiana *Mahābhārata*, che innescò un vivace dibattito nel 1985.¹ Il ciclo shakespeariano di Ariane Mnouchkine a Parigi – *Richard II* (1981), *La nuit des Rois* (dalla *Dodicesima notte*) e *Henry IV*, entrambi del 1981-'83 –, così come *Knee Plays* (1984) di Robert Wilson furono anch'essi accolti come forme di teatro interculturale; lo stesso vale per il “progetto sull'antichità” di Tadashi Suzuki – *Le troiane* (1974), *Baccanti* (1978), *Clitemnestra* (1983) – e il suo *Tre sorelle* (1985); similmente, le produzioni shakespeariane o brechtiane realizzate nello stile dell'opera tradizionale cinese, come *Macbeth* (1984, allestito come opera *kūnqǔ*) e *Molto rumore per nulla* (1986, come opera *huangmeixi*) o *L'anima buona di Sezuan* di Brecht (1987, come opera di Sichuan) furono etichettate come interculturali. Cosa c'era di così diverso in questi spettacoli da invocare l'invenzione di un nuovo concetto, quello di “teatro interculturale”?

È difficile rispondere a questa domanda per diverse ragioni. Innanzitutto, se andiamo abbastanza indietro nella storia, scopriremo che gli scambi fra culture limitrofe e più tardi anche lontane sono sempre esistiti ovunque si sia data una qualche evidenza di teatro. Nelle arti sceniche, il contatto con elementi appartenenti ad altre culture ha sempre rappresentato uno strumento e un'opportunità di cambiamento e rinnovamento. Per esempio, l'elegante danza di corte *bugaku* e il *gigaku*, forma di teatro-danza mascherato, si svilupparono in Giappone durante il periodo Nara (710-794) a partire dal teatro-danza musicale cinese e coreano. Gli attori provenienti da quelle aree furono invitati a corte per insegnare ai giovani performer giapponesi la propria arte,

¹ Cfr. Williams (a cura di) 1991.

mentre questi ultimi viaggiarono nelle corti di Silla e di Tang per imparare dai maestri coreani e cinesi.² La storia del teatro europeo è piena di episodi simili. In Francia, Molière creò un nuovo genere di teatro comico combinando la locale tradizione farsesca con elementi della Commedia dell'Arte. Nelle aree germanofone, il teatro professionistico si sviluppò a partire tanto dagli spettacoli delle truppe itineranti inglesi quanto dalle compagnie comiche e operistiche italiane che viaggiarono in quelle zone a partire dalla fine del XVI secolo. In questi episodi, le influenze si limitavano a culture vicine fra loro che condividevano un certo numero di elementi. Anche se va notato che ci furono alcune eccezioni, come per quanto riguarda l'introduzione del dramma scolastico da parte dei gesuiti durante il loro breve periodo di opera missionaria in Giappone, che lasciò traccia nel teatro *kabuki* di Okuni (fondato fra il 1600 e il 1610).³ Un altro esempio è *L'Orphelin de la Chine*, tragedia di Voltaire che debuttò alla Comédie Française nel 1755 e che era una rielaborazione dell'opera cinese *Zhaoshi gu'er* ("L'orfano della famiglia Zhao") scritta da Ji Junxiang all'epoca della dinastia Yuan (1280-1367). In questi casi, elementi teatrali di culture scarsamente conosciute furono decontestualizzati, assimilati e adattati ad altro scopo.

All'inizio del XX secolo, lo sviluppo dei processi di modernizzazione donò dimensioni, rilevanza e significato nuovi a questo tipo di scambi teatrali fra una cultura e l'altra. Dalla metà dell'Ottocento, i resoconti dei viaggiatori europei intorno alla varietà di forme spettacolari provenienti soprattutto dall'Asia si fecero via via più precisi. All'inizio del Novecento, per la prima volta artisti di teatro giapponesi e cinesi arrivarono in Europa e Stati Uniti. Durante le loro tournée, spesso lunghe, presentavano i propri spettacoli a un pubblico che era abituato a convenzioni sceniche completamente differenti. Alcuni uomini di teatro in Europa – fra cui Max Reinhardt, Edward Gordon Craig, Vsevolod Mejerchol'd, Alexandr Tairov, Bertolt Brecht e Antonin Artaud –, ispirati da elementi e tecniche di queste performance, se ne appropriarono per le loro opere. Così, crearono forme di teatro completamente nuove per il pubblico europeo. Gli scambi si realizzarono in entrambe le direzioni: per esempio, gli artisti giapponesi che viaggiavano per l'Europa si trovarono a lavorare con registi come Stanislavskij, Reinhardt o Mejerchol'd. Al loro rientro, rielaborarono il realismo psicologico europeo inventando un nuovo genere del tutto originale: lo *shingeki* ("nuovo teatro"). La proposta fu accolta con entusiasmo dagli studenti cinesi a Tokyo, che

² Cfr. Brandon 1990: 89-98.

³ Cfr. *ibid.*

poco dopo a Shanghai svilupparono questo percorso creando lo *huaju*, una forma di teatro di parola cinese.⁴

All'inizio del XX secolo, si assiste a un nuovo passaggio che va ben oltre le modalità di scambio culturale praticate in precedenza. L'innovazione tecnica nel campo dei trasporti permise, non solo ai singoli artisti, ma a intere compagnie di intraprendere tournée internazionali. Improvvisamente, gli spettatori ebbero la possibilità di fare esperienza concreta e diretta di culture a loro non familiari. Gli spettacoli si svilupparono a partire da questo confronto fra artisti e pubblico, con ciascuna delle parti intenta ad affermare la propria identità culturale. Nelle colonie la situazione era diversa. I governanti europei imposero alle popolazioni locali il teatro occidentale, come modello da adottare e seguire. A partire dal 1821 gli spettatori indiani cominciarono a seguire il teatro inglese a Bombay. I melodrammi stranieri, così popolari fra il pubblico britannico, furono ben accolti da quello indiano. Quando una forma autoctona di teatro cosiddetta “moderna” fu istituita per la prima volta nella seconda metà del XIX secolo, risultò fortemente influenzata da quel genere di spettacolo. Era noto come teatro Parsi, in quanto creato dai membri di quella comunità, e le sue compagnie girarono regolarmente per le città del Nord del Paese fino al 1940. Le loro performance combinavano elementi del teatro inglese con altri appartenenti a diverse tradizioni indiane: dal primo, assumevano l'arcoscenico e il fondale dipinto, i fantasiosi “effetti speciali”, le tempeste, le scene di battaglia, le esplosioni e tutta la tecnica correlata; così come trucchi e costumi sontuosi, il sipario, i *tableaux* e i cori posti all'inizio e alla fine dello spettacolo. Viceversa, le parti di danza traevano origine da generi performativi locali, mentre la musica classica indiana rappresentava il riferimento per le canzoni, che erano in gran parte ispirate alle varie tradizioni regionali. Similmente, le fonti dei temi trattati derivavano spesso direttamente dalla cultura popolare, in particolare dalle leggende e dalla mitologia indù.⁵

In Africa, a fianco dei modelli europei, si svilupparono anche nuove forme di teatro che lavoravano con elementi provenienti da culture differenti. Negli anni Venti, in molte città si diffusero i cosiddetti “concert party”. Questo genere di teatro musicale trovava le proprie radici nei *minstrel show*, spettacoli di rivista nordamericani, nei *music hall* inglesi e nei film hollywoodiani, cioè da forme spettacolari basate su un modello di drammaturgia “libera” non così lontano

⁴ Cfr. Mackerras (a cura di) 1983.

⁵ Cfr. Dalmia 2006.

dopotutto dalle modalità del teatro africano tradizionale, dove musica, danza, canzoni, dialoghi (inclusi quelli con il pubblico) e gag si susseguono all'interno di uno stesso spettacolo. I “concert party” trattavano prevalentemente di temi quali la vita urbana del proprio tempo e i suoi problemi. A causa della sua flessibilità e apertura, questo tipo di teatro si è dimostrato uno strumento valido e importante per i movimenti anti-coloniali.⁶ In Nigeria, oltre ai “concert party” destinati al pubblico cittadino, divenne estremamente influente anche il teatro itinerante Yoruba, le cui tournée si svolgevano principalmente nelle aree rurali. Le sue origini rimandano da un lato alla cantata e alle opere corali della chiesa cristiana degli anni Trenta e Quaranta e dall'altro fanno riferimento alla tradizione itinerante del teatro Alarinjo, che nella cultura Yoruba si può far risalire al XVI secolo. La prima compagnia di una certa importanza fu fondata nel 1946 da Robert Ogunde e la seconda nel 1948 da Kole Ogunmola, regista, autore e artista eccezionale proveniente dall'Africa occidentale. Nei loro spettacoli venivano utilizzate la lingua degli Yoruba, la musica e la danza tradizionali, e uno stile attoriale che sviluppava tanto il vocabolario di movimento delle arti e cerimonie autoctone quanto le modalità del teatro comico locale; infine, le trame venivano create a partire da leggende, storie e miti Yoruba. Anche questo tipo di teatro giocò un ruolo chiave nel rafforzare e affermare l'identità culturale della popolazione.⁷

Nonostante nei primi decenni del Novecento nelle società di tutto il mondo si venissero dunque a creare forme nuove di teatro, nessuno sentì la necessità di definire qualcuna di esse “interculturale”. A questo punto, emerge di nuovo la domanda intorno a che cosa ci fu di così originale e diverso nei lavori degli anni Settanta e soprattutto degli Ottanta da esigere una nuova terminologia. È possibile trovare una risposta non tanto negli spettacoli in sé quanto nel contesto che li ha espressi – cioè, quello del post-colonialismo. Fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e più in generale durante l'epoca coloniale, gli occidentali tendevano a valutare le diverse forme di teatro emergenti in Europa e in diverse parti del mondo secondo criteri differenziati. Agli artisti europei furono garantiti a tutti gli effetti la possibilità e il diritto di trasformare il proprio teatro secondo la loro estetica e i loro scopi. Nel tentativo di risolvere i problemi che segnavano la scena europea, essi si sentirono autorizzati a prendere qualsiasi cosa potesse servire: dalla grande passerella nota come *hanamichi* (Reinhardt e Mejerchol'd) ai *kurogo*,

⁶ Cfr. Fiebach 1986; Jeyifo 1984.

⁷ Cfr. Okagbue 2008.

i servi di scena del *kabuki* (Mejerchol'd), fino a specifici dispositivi attoriali – che, per dirla con Brecht, rappresentavano in un certo senso delle “tecniche trasportabili”. Così constatava nelle sue note intitolate *Sulle tecniche performative giapponesi*, scritte in seguito alla tournée a Berlino della compagnia di Tokojiro Tsutsui nel 1930:

«Dovremmo cercare di esaminare alcuni elementi delle arti teatrali straniere nei termini di quanto possano essere utili a noi. Questo tentativo si svolgerà all'interno del contesto molto specifico del nostro teatro, nei casi in cui esso non sia grado di adempiere ai propri compiti (un nuovo tipo di compiti). Cioè le funzioni richieste da parte della struttura drammatica epica. Ora, la tecnica straniera di cui sopra è da lungo tempo in grado di assolvere a simili scopi – simili, ma non gli stessi. La tecnica deve essere disgiunta da questi prerequisiti essenziali, trasportata altrove e sottoposta a condizioni differenti. Al fine di intraprendere un'analisi di questo tipo, occorre pensare che nell'arte esista una sorta di standard tecnico, qualcosa che non sia individuale né del tutto sviluppato; qualcosa di “installabile”, di “trasportabile”».⁸

Mentre la rielaborazione di elementi teatrali provenienti da tradizioni altre, se sostenuta da un regista europeo, veniva considerata un segno di genio e di creatività, l'importazione del teatro realistico-psicologico di stampo europeo in Giappone o in Cina era valutato alla stregua di una mera imitazione e, in questo senso, veniva visto come un fenomeno di occidentalizzazione di quelle culture spettacolari. Tuttavia, in entrambi i casi le dinamiche di assimilazione sembrarono rispondere ai problemi dei rispettivi teatri in relazione alle questioni sollevate dai processi di modernizzazione – naturalmente differenti a seconda dei casi.⁹ Dall'altro lato, per quanto riguarda le colonie, occorreva sì seguire il modello “superiore” imposto dal teatro europeo, che però all'interno di questo tipo di percorsi andava naturalmente incontro a consistenti mutazioni.

⁸ Il brano è presentato in versione italiana a partire da un'interpolazione fra l'originale tedesco e la traduzione inglese redatta dall'autrice: «[W]e should attempt to examine certain elements from the foreign performance arts in terms of how useful they are to us. This attempt will be carried out within the very specific situation of our theatre, in cases where our own theatre is not able to accomplish its tasks (tasks of a new kind). These are the tasks demanded of the performance art by the epic dramatic structure. Now the above-mentioned foreign technique has long since been in the position to accomplish similar tasks – similar, but not the same ones. The technique must be separated from those highly essential prerequisites, transported and subjugated to other conditions. In order to undertake such an analysis, one must take the viewpoint that there is a kind of technical standard in art, something that is not individual, not already developed, but something one can build on, something transportable»; B. Brecht, *Über die japanische Schauspieltechnik*; cfr. H. Ramthun (Hg.), *Bertolt-Brecht-Archiv, Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, 2 voll., Berlin-GDR, Aufbau-Verlag, 1969/'70, 158/44; e inoltre: Fischer-Lichte 2001: 27-42.

⁹ Cfr. Fischer-Lichte 2011: 1-16.

Il primo periodo post-coloniale negli anni Settanta e Ottanta non consentì più tali dichiarazioni di superiorità. In questo senso, l'introduzione del termine “teatro interculturale” si rivela particolarmente significativa. Da un lato, stava a implicare che – si trattasse di Europa, Stati Uniti, America Latina, Africa o Asia – tutte le culture e gli artisti avrebbero potuto incontrarsi in un contesto paritario attraverso forme di teatro che potevano intrecciare elementi provenienti da tradizioni differenti. Tuttavia, se analizziamo più da vicino l'utilizzo della nozione di “teatro interculturale” negli scritti occidentali del periodo, faremo una scoperta illuminante: la parola sta sempre a indicare la fusione di qualcosa di occidentale e di non occidentale – non per esempio, di tradizioni africane e dell'America Latina o di diverse culture asiatiche. Ciò implica che “interculturale” in simili contesti faccia riferimento a un'idea di uguaglianza che quasi sempre richiede che sia coinvolto l'Occidente. Si tratta allora di un avvertimento più o meno amichevole rispetto al fatto che gli artisti che non utilizzano elementi occidentali saranno esclusi dalle tournée e dai grandi circuiti dei festival occidentali? Il termine è stato utilizzato per mantenere il potere e la superiorità rispetto alle culture non occidentali? Per fare un esempio, il *Lear* (1997) del regista singaporiano Ong Keng Sen riguardava le dinamiche di relazione inter-asiatiche; tuttavia, Ong decise di adattare il testo di *Re Lear*. Alla luce delle considerazioni precedenti, la cosa non risulta poi così sorprendente: scegliendo un celebre testo occidentale, si è assicurato così l'interesse e l'attenzione da parte del nostro pubblico; e, di conseguenza, l'ospitalità nei centri teatrali d'Occidente.

La nozione di “teatro interculturale” è problematica non solo per questo motivo. Il concetto presuppone che gli elementi culturali che compongono uno spettacolo siano sempre chiaramente separabili gli uni dagli altri, in altre parole che il contributo proveniente da una cultura sia facilmente distinguibile da uno appartenente a un'altra: per esempio, che il pubblico francese identifichi immediatamente i tratti di *Henry IV* di Ariane Mnouchkine come “giapponesi” e quindi come “stranieri”; così come viceversa che gli spettatori giapponesi interpretino in questo modo gli elementi “occidentali” all'interno della messinscena delle *Tre sorelle* firmata da Tadashi Suzuki.¹⁰

È probabile che Mnouchkine abbia trovato ispirazione nel *nō* e nel *kabuki* per le maschere, la musica e la gestualità del suo *Enrico IV*. Ma vi ha apportato tante e tali modifiche che gli

¹⁰ *Henry IV*, tradotto e diretto da Ariane Mnouchkine, ha debuttato il 18 gennaio 1984 a La Cartoucherie di Parigi; *Le tre sorelle*, nel 1986 a Toga in Giappone, con la regia di Tadashi Suzuki.

spettatori europei che hanno familiarità con quei teatri hanno rintracciato soltanto vaghi riferimenti, mentre i più esperti non vi hanno trovato alcunché di “giapponese”. Per alcuni membri del pubblico francese e europeo – nella misura in cui avevano visto i film di Kurosawa e Mizoguchi –, alcune scelte provocarono associazioni col periodo Tokugawa. Per altri ancora, si trattò di elementi completamente nuovi. Alcuni aspetti della scenografia seguivano principi estetici differenti da quelli che avevano caratterizzato il teatro di Ariane Mnouchkine fino a quel momento. Le maschere di legno (apparentemente) giapponesi erano indossate da Re Enrico, da Westmoreland, il suo consigliere, e dal cospiratore Worcester, lo zio di Henry Percy, mentre i ribelli di Sperone Ardente e il principe portavano sul viso un trucco bianco, utilizzato dal Théâtre du Soleil fin da *Les Clowns* (1969) e che fra l'altro in un primo momento sembrò anch'esso “straniero”. L'antico regime che vuole mantenere il potere ad ogni costo veniva così giustapposto alla giovane generazione che aspirava al comando: la severità delle maschere di legno evidenziava la rigidità del vecchio, mentre il trucco – nonostante risultasse straniante anch'esso – consentiva alle espressioni facciali di esprimere la flessibilità del nuovo. L'ingresso a corte era segnato da musiche che suonavano come giapponesi, le cerimonie da una serie di movimenti che sembravano giapponesi e la rivolta dei nobili era rappresentata da una sorta di pantomima anch'essa presunta giapponese. Infine, gli stati d'animo più forti venivano manifestati tramite un tipo di gestualità che diversi critici hanno interpretato come giapponese: ad esempio, così è stata inquadrata la serie di piroette via via sempre più incalzanti che doveva esprimere lo spirito belligerante di Sperone Ardente e dei nemici del re – in realtà si trattava di un tipo di movimento non rintracciabile in alcuna forma di teatro tradizionale giapponese. Dunque, questi tratti (presunti) giapponesi non erano giapponesi in sé, quanto piuttosto segnali che un pubblico francese o europeo ha interpretato come tali. Erano soltanto elementi predisposti per sembrare “stranieri”.

Le tre sorelle di Suzuki fu celebrato in Giappone come un episodio di rottura ancora più forte con lo *shingeki* che il suo “progetto sull'antichità”. Il regista apparteneva al cosiddetto “movimento dei piccoli teatri” (*shōgekijō undō*), che, dagli anni Sessanta, cercò di opporsi allo *shingeki* riconnettendosi alle tradizioni locali ma conservandone allo stesso tempo la missione originaria: creare un nuovo teatro che si occupasse dei problemi provocati dalle mutazioni sociali contemporanee. Quando nel 1985, con la Suzuki Company of Toga (SCOT), decise di mettere in scena *Le tre sorelle* – uno dei maggiori testi del repertorio *shingeki* – fu una sorpresa. Tuttavia, per

l'allestimento si basò sul nuovo stile creato con la sua compagnia, che si fondava su riferimenti al *nō*, al *kabuki* e ai rituali scintoisti: il palco ricordava – ma non era identico a – quelli dell'antico *nō*, per esempio mancava l'*hashigakari* che collega i camerini alla scena e il fondo di legno dipinto fu sostituito da delle porte scorrevoli che davano sul retropalco. Per gli spettatori giapponesi, questo fu uno spettacolo meramente giapponese: il testo era un classico del repertorio *shingeki*, lo stile attoriale e la scenografia appartenevano alla tradizione e i costumi comprendevano abiti giapponesi sia antichi che moderni. Ma durante le tournée internazionali, come nel caso della replica al festival Theater der Welt – dove andarono in scena anche il *Mahābhārata* di Brook e *Knee Plays* di Wilson –, lo spettacolo fu etichettato come “interculturale”: il testo fu riconosciuto esclusivamente come parte del patrimonio drammaturgico occidentale; lo stesso accadde per gli abiti contemporanei, mentre solo quelli tradizionali furono percepiti come giapponesi – sia la drammaturgia che i costumi, che per lungo tempo hanno rappresentato una parte costitutiva della cultura nipponica, furono visti come non-giapponesi. In pratica, mentre il pubblico giapponese considerava lo spettacolo come appartenente alla propria cultura, gli spettatori dei festival europei lo accolsero come “interculturale”.

Le platee francesi ed europee identificarono come “giapponesi” o più semplicemente come “stranieri” alcuni elementi dell'*Henry IV* di Ariane Mnouchkine e alcuni aspetti delle *Tre sorelle* di Suzuki come “puramente” occidentali. I nostri critici e studiosi inquadrarono entrambi gli spettacoli nei termini del “teatro interculturale”. Tuttavia il pubblico giapponese considerò l'*Enrico IV* “meramente” francese e le *Tre sorelle* “meramente” giapponese. Questi esempi dimostrano in maniera semplice e concreta che non c'è un modo “oggettivo” di individuare cosa venga percepito da ciascun pubblico come elemento appartenente o estraneo alla propria cultura. Le impressioni sono sempre determinate dai sistemi di significazione preesistenti, in un certo senso dipendono dai presupposti, dalla provenienza e dal background di ciascuno. In casi come questi, è impensabile tentare di disciplinare le percezioni “autentiche” o “false”, così come di parlare di un'esperienza in termini di “giusto” o “sbagliato”. Le categorie binarie in generale si dimostrano strumenti inadatti per comprendere i processi che avvengono negli spettacoli contemporanei a partire dall'intreccio di elementi provenienti da culture differenti. Il concetto di “teatro interculturale” implica una netta separazione fra “noi” e “l'altro”, presupponendo che le culture siano sigillate ermeticamente e omogenee al loro interno – giapponese una volta, giapponese per sempre; europeo una volta,

europeo per sempre. Ma non è così. Le culture subiscono costantemente mutazioni e influenze in processi che è difficile districare gli uni dagli altri. Dall'altra parte però è importante anche non cancellare le differenze: le diversità nelle e fra le culture sono dinamiche e continuamente in divenire, riproducono ogni volta se stesse e devono essere riconosciute in quanto tali. La ricerca esistente sul teatro cosiddetto interculturale finora si è dimostrata inadeguata ad affrontare questa condizione fondamentale.¹¹

La maniera in cui il concetto di “teatro interculturale” è stato utilizzato fin dalla sua definizione comporta inoltre un ulteriore problema. Ogni volta che un testo della tradizione europea-occidentale viene utilizzato per uno spettacolo in un contesto non occidentale, l'esito sarà chiamato “interculturale”. La drammaturgia portata in scena più spesso nel mondo è quella di Brecht, Čechov, Ibsen, Shakespeare e della tragedia greca: se Brecht fosse allestito in Nigeria, Čechov in Giappone, Ibsen in Nepal, Shakespeare in Cina e una tragedia greca in Brasile, avremmo come risultante sempre e necessariamente una forma di “teatro interculturale”?

Possiamo individuare almeno tre assunti problematici che sottendono e nutrono visioni di questo tipo. Il primo fa riferimento alla questione della proprietà, implicando che un testo scritto da un autore di una certa nazione appartenga ai – e in questo senso sia di proprietà dei – suoi cittadini. Con tale assunto, va di pari passo un'altra idea ugualmente discutibile: che questi testi possano venire interpretati in modo più competente dagli spettatori del Paese di provenienza, gli unici che sarebbero in grado di accedere al significato loro autentico. La questione si basa su due presupposti: primo, che se il testo in questione è “proprietà” di una nazione occidentale, tale cultura debba essere sempre coinvolta nel momento in cui viene messo in scena in un altro contesto; secondo, che i “proprietari” abbiano il diritto di spiegare il “corretto” significato del testo a tutti gli altri e, in questo senso, possano in qualche modo rivendicare la propria superiorità. L'inconsistenza di un simile approccio è piuttosto scontata. I “proprietari” corrispondono al popolo della nazione a cui l'autore appartiene? In questo caso, emerge un altro problema: perché non chiamiamo “spettacoli interculturali” anche per esempio l'*Oresteia* di Peter Hall, *La tempesta* di Stefan Puchner, *Casa di bambola* di Lee Breuer, *Il gabbiano* di Ingmar Bergman o *L'anima buona di Sezuan* di Strehler? E se la proprietà può essere estesa da un Paese europeo all'Europa intera, anzi

¹¹ Cfr. Barba e Savarese (a cura di) 2005; Fischer-Lichte, Gissenwehler e Riley (a cura di) 1990; Marranca e Dasgupta (a cura di) 1991; P. Pavis (a cura di) 1996.

a tutto l'Occidente inclusi Israele, gli Stati Uniti, il Canada e l'Australia, perché non alle altre nazioni? Chiaramente, la questione della proprietà è molto sensibile e connessa ai temi del potere e delle politiche razziali: etichettare uno spettacolo come “teatro interculturale” ogni qual volta è coinvolto un testo “occidentale” rappresenta dunque un atto di carattere profondamente politico, alimentato da aspirazioni e interessi egemonici; in casi come questi, capita che i “proprietari” dei testi in questione – auto-nominatisi tali – ne incoraggino la circolazione al fine di diffondere il proprio “universalismo” e, così, di riaffermare la propria egemonia. Questo genere di rivendicazione della proprietà deve essere chiaramente distinto da un altro fenomeno, che i registi occidentali sostenitori del “teatro interculturale” spesso ignorano o perfino negano: quello che riguarda la proprietà comune di testi sacri o di simili “tesori” in relazione alla funzione di certi generi di performance culturale che, all'interno di determinate comunità, sono al servizio di scopi essenziali e costitutivi. In questo contesto, la proprietà riguarda il ruolo che tali “tesori” giocano nell'ambito della vita collettiva e dell'identità condivisa. Se un regista proveniente da un'altra cultura intende usarli in uno spettacolo, dovrà essere consapevole che essi non possono essere rielaborati liberamente e giungere così a rappresentare altre culture; dovrà fare attenzione alle gerarchie implicite legate ai temi della proprietà culturale. In pratica, dovrà essere altamente sensibile ai diritti di proprietà e di conseguenza chiedere il permesso per il loro utilizzo. Se questa possibilità venisse negata, dovrà rispettarlo. Ma per esempio, quando Richard Schechner nel suo *Dionysus in 69* inserì un rituale del popolo Asmat della Nuova Guinea, non sentì il bisogno di chiedere alcuna autorizzazione.¹² Giustificò l'operazione rispetto alle proprie intenzioni artistiche, ignorando il fatto che in questo caso l'estetica si lega inestricabilmente all'etica. Si trattò perciò di una scelta, non solo artistica, ma anche – se non principalmente – (non-)etica.

Il secondo assunto viene spesso richiamato per spiegare la frequenza degli allestimenti di questi testi: un'idea diffusa è che essi contengano verità e valori universali. Il ragionamento definisce lo speciale rapporto fra le culture occidentali, in cui tali drammaturgie vengono scritte, e quelle non occidentali in cui vengono messe in scena. L'universalismo è concesso alle culture occidentali, il particolarismo a tutto il resto. Vale a dire che le “performance interculturali” che utilizzano un testo occidentale partecipano del suo universalismo, mentre i mezzi e dispositivi spettacolari esprimono il “particolarismo” delle altre culture. Se tali allestimenti vengono

¹² Cfr. Schechner (a cura di) 1970.

presentati nei festival internazionali dei Paesi occidentali, come l'International Meeting on Ancient Greek Drama di Delfi, il festival di Edimburgo o Theater der Welt a Francoforte, i critici spesso si sentono autorizzati a portare all'attenzione dei propri lettori i "limiti" e i "malintesi" riscontrabili in queste produzioni rispetto all'universalismo del testo, basandosi su una propria autorevole lettura di esso (si rimanda qui al primo assunto).

Il terzo assunto funziona in un certo senso come fondamento per gli altri due. È l'idea che il testo possa operare da autorità di controllo rispetto ai processi produttivi di uno spettacolo, considerandolo l'elemento da cui dipenderebbero tutti gli altri. In quest'ottica, l'obiettivo primario di una messinscena dovrebbe essere quello di veicolare il significato predeterminato del testo, di concretizzarlo e renderlo vivo sul palco; se ci si riesce, lo spettacolo trasmetterà al proprio pubblico le sue verità e i suoi valori universali. Già Brecht contestava questa logica, valutando come ogni testo possa essere utilizzato all'interno dei contesti più vari e adattato per numerosi, differenti scopi. Il testo non va considerato come un'autorità di controllo ma come un materiale scenico fra gli altri. Se concordiamo con Brecht, ripudieremo non solo il terzo, ma anche i primi due assunti.

Così, il concetto di "teatro interculturale" – uno strumento euristico che si colloca fra i canoni del pensiero occidentale, in quanto sviluppato prevalentemente all'interno dei dipartimenti di Teatro e di Cultural Studies anglo-americani – si rivela profondamente contraddittorio. Da un lato, proclama l'uguaglianza fra le tradizioni teatrali provenienti da qualsiasi cultura così come fra le differenti modernità, negando tutte le vecchie gerarchie istituite dal colonialismo e dall'imperialismo culturali. Dall'altro lato, considera la cultura alla stregua di un'entità fissa, stabile e omogenea. Una simile prospettiva è implicata anche nell'esaltazione delle cosiddette culture ibride o dell'ibridazione fra le culture.¹³ Il termine "ibridazione", coniato e originariamente usato in campo biologico, presuppone che all'interno del correlato processo due entità per loro *natura* completamente differenti si uniscano allo scopo di generare un nuovo tipo di essere (biologico). Il

¹³ Per esempio, cfr. il saggio in merito del sociologo Jan Nederveen Pieterse, che segnala la fuoriuscita del concetto di ibridazione dal campo della genetica: «Since the development of Mendelian genetics in the 1870s and its subsequent adoption in early twentieth-century biology, however, a reevaluation has taken place according to which crossbreeding and polygenetic inheritance have come to be positively valued as enrichments of gene pools. Gradually this then has been seeping through to wider circles; the work of Bateson (*Steps to an Ecology of the Mind*, 1971), as one of the few to reconnect the natural sciences and social sciences, has been influential in this regard [...]. At a general level hybridity concerns the mixture of phenomena which are held to be different, separate; hybridization then refers to a cross-category process. Thus with Bakhtin (*Rabelais and his world*, 1968) hybridization refers to sites, such as fairs, which bring together the exotic and the familiar, villagers and townsmen, performers and observers. The categories can also be cultures, nations, ethnicities, status groups, classes, genres, and hybridity, by its very existence, blurs the distinction among them» (Pieterse 1995: 55-56).

concetto di cultura ibrida si fonda dunque su una forma di identificazione fra cultura e natura. Inoltre, sembra che l'idea di ibridazione sia richiamata soltanto quando vengono poste a contatto culture occidentali e non.

Tali limiti vengono discussi anche nel numero di «Theatre Journal» dedicato nel 2011 al tema che stiamo trattando: *Rethinking Intercultural Performance*. Ripercorrendo i diversi contributi pubblicati, nella loro introduzione i curatori concludevano che sarebbe necessario utilizzare due formule differenti: “Hegemonic Intercultural Theatre” (HIT, “teatro interculturale egemonico”) per gli artisti teatrali occidentali «from W.B. Yeats and Antonin Artaud to Peter Brook, Ariane Mnouchkine, and Robert Wilson, [who] have been criticized for Western appropriations of non-Western cultural forms in service of falsely universalizing claims that extend rather than intervene in imperialist cultural agendas». Il secondo termine è “performance interculturale”, che di seguito è esplorato attraverso «historical and contemporary examples that utilize the rubric of the intercultural as both site and method» (Farfan e Knowles 2001: I). Nonostante le argomentazioni alla base di una simile distinzione siano molto convincenti, rimane comunque un problema nel continuare a usare la parola “interculturale” senza ulteriori specificazioni: sostituendo “teatro interculturale” con “performance interculturale” si rischia che quest'ultimo concetto si faccia erede della vecchia, discutibile logica di impostazione binaria, delle sue contraddizioni implicite così come delle sue relazioni problematiche con la teoria post-coloniale.

È raro trovare la nozione di teatro interculturale in connessione alla teoria post-coloniale. Questa è stata formulata principalmente all'interno dei dipartimenti anglo-americani di Lettere dagli anni Settanta in poi, a partire dallo studio di testi provenienti dall'Africa, dai Caraibi e dall'Asia del Sud. Nonostante la lettura di opere drammatiche abbia giocato un ruolo importante in questo contesto, il termine “teatro interculturale” non viene mai utilizzato; similmente, al momento della definizione di quest'ultimo concetto la teoria post-coloniale non era menzionata esplicitamente. Anche se entrambi poi si sono sviluppati ulteriormente, non si sono verificati molti episodi di sovrapposizione fra i due campi. Anzi, le differenze si sono enfatizzate: mentre la teoria post-coloniale era prima di tutto e soprattutto interessata alla dimensione politica, gli esponenti e i teorici del “teatro interculturale” si concentravano sugli aspetti estetici determinati dall'intreccio di elementi appartenenti a culture differenti (Gilbert e Lo 2002: 31-53). Il concetto di teatro interculturale non si è sviluppato a partire dalla teoria post-coloniale. Tuttavia, a posteriori

appaiono come due facce della stessa medaglia. Anche perché in ogni episodio che va sotto il nome di “teatro interculturale”, all'interno delle questioni di carattere estetico sussiste sempre anche un livello politico, come dimostra per esempio la questione della proprietà culturale di cui sopra. In simili contesti, la dimensione estetica, quella politica e quella etica sono inestricabilmente legate l'una all'altra. Qualsiasi teoria che si occupi di performance dovrebbe tenerlo a mente. Il concetto di “teatro interculturale”, così com'è stato usato finora, sembra ignorare questo nesso, così come spesso dall'altro lato gli studiosi di teatro influenzati dall'approccio post-coloniale rischiano di non rilevare e indagare il potenziale utopico e trasformativo implicato nell'esperienza estetica. È necessario mettere in contatto i due filoni teorici, che così a lungo sono stati segretamente complementari l'uno all'altro.

Osservando gli spettacoli degli ultimi anni, sembra improbabile che il concetto di teatro interculturale possa essere ancora utilizzato come uno strumento euristico adeguato anche per altre ragioni. Le produzioni bilingui di Tadashi Suzuki degli anni Ottanta e dei primi Novanta, che comprendevano attori giapponesi insieme ad americani e australiani evidenziavano chiaramente il riferimento a differenti culture linguistiche e, in questo senso, si potevano definire interculturali. Per gli spettatori giapponesi e non, i rimandi all'altra cultura erano scontati. Lo stesso vale per le prime *Baccanti* di Suzuki. Tuttavia, nell'ultima versione dello spettacolo (2009), il regista ha rinunciato a segni espliciti come quelli incarnati da attori di differenti Paesi che parlano lingue diverse: si trattava di un cast interamente giapponese. Lo spettacolo attingeva molto da varie culture performative nipponiche e non, ma le fonti erano trattate e trasformate in maniera che la loro origine non fosse nitidamente identificabile. Il critico Watanabe Tamotsu, che aveva visto anche la prima versione delle *Baccanti*, scrisse: «Comparing it to the first performance, as theatre, the register changed completely. Today, the performance I saw was just like *nō* drama» (Tamotsu 2009: 34). Applicare il concetto di teatro/performance interculturale a questo spettacolo pare non avere molto senso. Ugualmente discutibile sembra l'idea di usare le prospettive post-coloniali per indagare la sua estetica trasformativa. Si pone quindi la questione se questi concetti e teorie non debbano essere sostituiti o quantomeno integrati da altre prospettive. Questo, certo non per rifiutare *in toto* la nozione di “interculturale”, che risulta comunque tuttora utile in diversi contesti. La proposta di cambiamento riguarda esclusivamente la nozione e il concetto di performance o teatro interculturali, in relazione alle questioni elaborate fino a questo punto.

Nel 2008, alla Freie Universität Berlin è stato fondato un istituto di ricerca che, diversamente da altre realtà omologhe, possiede un chiaro focus tematico: si occupa dei problemi e delle possibilità che emergono dai processi di *intreccio fra le culture performative*, in inglese “Interweaving Performance Cultures”, che è la traduzione del tedesco *Verflechtungen von Theaterkulturen*. I campi semantici non sono gli stessi, sebbene vadano in buona misura a sovrapporsi. Non si tratta di formule già chiaramente definite scientificamente, ma funzionano come metafore in attesa di una futura conversione concettuale. Come diceva Hegel, il vantaggio delle metafore è che sfidano i confini e “disordinano” creativamente il pensiero, portando a nuove e impreviste intuizioni.

L'idea di intreccio funziona a diversi livelli:¹⁴ prima di tutto, ci sono diversi fili che vengono riuniti in un'unica matassa; che poi, insieme ad altre, sarà utilizzata per tessere un pezzo di stoffa; il quale è dunque composto di differenti fili e e matasse, che non risultano sempre necessariamente riconoscibili individualmente (così come accade con gli elementi alla base dell'ultima versione delle *Baccanti* firmata da Suzuki). I vari fili vengono tinti, intrecciati e tessuti fino a creare una particolare fantasia, che non permette all'osservatore di ricondurre ciascuno di essi alle sue specifiche origini. Dall'altro lato però questo processo non porta per forza alla produzione di un nuovo insieme. Possono presentarsi problemi, errori, fallimenti e anche piccoli disastri: quando si creano nodi all'interno del tessuto, quando le trame si disfano e i fili vanno per loro conto, quando la quantità di colore è insufficiente o la stoffa si macchia. Il processo della tessitura non è sempre tranquillo o semplice. Per di più, è un lavoro estenuante che si svolge in condizioni spesso pietose che possono logorare o far infuriare i tessitori portandoli alla disperazione, anche al punto di distruggere quello a cui avevano lavorato così a lungo. Tutti questi aspetti sono inclusi nella metafora dell'*intreccio fra le culture performative*. Inoltre, la formula sembra cogliere in modo più accurato l'intrinseca natura processuale della cultura, con la sua perpetua produzione di nuove differenze. Va aggiunto che queste specificità non sono inquadrare in termini oppositivi ma considerate all'interno della logica dell'*as well as* (“e anche”, “inoltre”), richiamando in un certo senso l'idea di interconnessione suggerita dalla metafora dei fili che si intrecciano in un tessuto.

Detto questo, è cruciale enfatizzare la *dimensione utopica* al centro del concetto di

¹⁴ La parola tedesca *Verflechtungen*, così come l'inglese *Interweaving*, rimanda esplicitamente a un campo semantico legato alle attività di tessitura, che non è possibile rendere adeguatamente in lingua italiana (per la traduzione si è optato per il termine più generico “intreccio”).

Interweaving Performance Cultures. Le performance in generale assumono un ruolo paradigmatico all'interno della società: tutto ciò che avviene pubblicamente al loro interno – sia fra i performer che in relazione agli spettatori – può riflettere, condannare o negare le condizioni sociali circostanti e/o anticipare quelle future.¹⁵ Nelle performance, possono venire sperimentate – o semplicemente emergere – nuove forme di convivenza civile. In questo senso, i processi di *intreccio fra le culture performative* possono – e spesso riescono a – produrre una cornice sperimentale per fare esperienza delle potenzialità utopiche insite nelle società globalizzate e culturalmente differenziate, proponendo un'estetica capace di dare forma a inedite politiche collaborative. Sondando in modo sistematico l'emergere, la stabilizzazione e la destabilizzazione delle identità culturali, tali performance possono trasportare i propri partecipanti in stati di *in betweenness*, che consentono di anticipare un futuro in cui il viaggio, la permanenza della transizione e la condizione di liminalità saranno sicuramente elementi costitutivi. Quella che in questi casi viene considerata esperienza estetica in futuro sarà percepita come vita quotidiana.

L'*intreccio fra le culture performative* può dunque essere descritto come una declinazione estetica del *Vor-Schein* ("pre-apparizione") definito dal filosofo Ernst Bloch: l'anticipazione nelle e da parte delle arti di qualcosa che più avanti si convertirà in realtà sociale. Questo tipo di "previsioni" non si basa su particolari contenuti, ideologie, *Weltanschauungen* e così via, ma sulle modalità in cui nelle performance si realizzano i processi di intreccio culturale. In contesti di questo tipo, il movimento in e fra le culture è declinato nei termini di uno stato di *in betweenness* capace di trasformare gli spazi, le discipline e gli oggetti di studio, oltre che il corpo di ciascuno, in una maniera che eccede ciò che è attualmente immaginabile. Intrecciando diverse culture performative, senza negare o omogeneizzare le differenze, ma de-stabilizzandole sistematicamente e invalidando così le loro autoritarie pretese di autenticità, il teatro come luogo dell'*in betweenness* è in grado di costruire realtà inedite, sostanzialmente altre – realtà del futuro, dove la condizione dell'*essere-fra* corrisponderà alla "normale" esperienza dei cittadini di questo mondo. Considerando l'esperienza estetica nei termini di un'esperienza liminale, acconsentiamo alla possibilità che gli spettatori possano subire determinate trasformazioni durante la fruizione.¹⁶ Tali mutazioni a volte risultano effimere e non durare oltre la fine della performance; altre, tuttavia,

¹⁵ Cfr. Dolan 2005.

¹⁶ Cfr. Fischer-Lichte 2014.

possono esercitare un'influenza a lungo termine e, in questo caso, è presumibile che riescano a esercitare un impatto anche su di un intero gruppo sociale.

È così che le dinamiche scaturite dagli *intrecci fra le culture performative* generano un nuovo tipo di estetica trasformativa, che da questo punto di vista può essere paragonata ad Aristotele, al teatro dei gesuiti, all'estetica di Lessing, di Schiller e anche dei vari movimenti d'avanguardia in cui si tentava di cambiare prima di tutto gli individui e in un secondo momento, attraverso di essi, l'intera società. Ma a differenza di queste estetiche trasformative, la nuova non lotta per ottenere alcun particolare risultato, come per esempio – rispettivamente – l'eccitazione di *ἔλεος* ("pietà") e di *φόβος* ("terrore") e la loro successiva purificazione al momento della catarsi; un ritorno alle origini della chiesa cattolica; la conversione dello spettatore in un essere umano compassionevole; la ricomposizione degli individui rispetto alla loro interezza perduta o la creazione di un – in ciascun caso diversamente definito – "uomo nuovo". La nuova estetica trasformativa invece aspira a generare la maggior apertura possibile, anche perché le mutazioni che avvengono durante o dopo la performance non possono essere né guidate né previste.

Sia la teoria post-coloniale che la logica legata al teatro interculturale ignorano queste particolari forme di esperienza estetica utopica e trasformativa. Il concetto dell'*intreccio fra le culture performative* invece intende esaminarle sia dal punto di vista dei processi artistici che sostengono la creazione, sia dalla prospettiva delle implicazioni etiche, sociali e politiche presenti all'interno della performance e oltre, nell'ottica di esplorare la varietà dei modi in cui le culture performative che si intrecciano offrano ai propri partecipanti esperienze *oltre il post-colonialismo*.

In questo contesto, risulta di particolare interesse la prospettiva di Achille Mbembe, in quanto distingue fra la teoria post-coloniale e il post-colonialismo, inquadrando la prima nei termini di un metodo interpretativo che aspira a smascherare e decostruire radicalmente «Western hegemony in the field of the humanities and other disciplines»; e dall'altro lato ridefinendo il post-colonialismo nei termini di «a way of imagining a human life that is a life beyond merely racialized existence» e di un «entry into other, unprecedented configurations of human experience, hope and possibilities».¹⁷ Così, la prospettiva si apre oltre l'estetica e, *di conseguenza*, ai processi politici e alle esperienze che identifico come *al di là del post-colonialismo*, non solo in quanto le

¹⁷ A. Mbembe, *After Post-Colonialism: Transnationalism or Essentialism?*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/after-post-colonialism-transnationalism-or-essentialism-part-2> (ultima consultazione: 28 giugno 2013; trascrizione a cura dell'autrice).

performance che intrecciano culture differenti, dando forma e esplorando vari stati dell'*essere-fra*, portano a compimento e quindi superano la “radicale proposizione umanistica” del post-colonialismo, così come la inquadra il filosofo; ma anche perché la definizione della nozione è stata a lungo determinata da una tradizione – attualmente piuttosto criticata – che si basava su concetti di impostazione binaria e su preoccupanti aspirazioni di autenticità. Interessante notare poi come Mbembe sostenga che l'affermazione del post-colonialismo abbia implicato una “relazione trasformativa” con il passato, richiedendo non la sua cancellazione, ma invocando nuove forme di riappropriazione e riutilizzo:

«Indeed, from the strict point of view of cultural history this has always been the case in our continent. African forms of creativity and innovation have always been the result of migration, of displacement, the traffic of religions, the crossing of forms and boundaries. We have always been capable of creating original, genuine and radically new things when we made our own forms speak in and across multiple cultural languages, when we were able to put to local use that which we had borrowed from either our neighbors or from long distance interactions with the wider world, when we were able to make things ubiquitous, that is translate them and, in so doing, empty them out of their absolute authority and certainties and invest them with meanings of our own making, make them speak in a different language [...]. Cultural expression, creativity and innovation today are less about clinging on dead customs than about negotiating multiple ways of inhabiting the world. That is what some of us have called “Afropolitanism”».¹⁸

Gli intrecci culturali all'interno delle performance, in modo piuttosto simile alle attività creative descritte da Mbembe come “afropolitane”,¹⁹ dischiudono la possibilità di *andare oltre il post-colonialismo* permettendo di fare esperienze – anche se effimere – *oltre* il razzismo e così di nuovi modi di pensare che vanno *oltre* concetti oppositivi pervasivi quali Io vs Altro, Est vs Ovest,

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ In un articolo pubblicato nel 2007, l'anno in cui il centro internazionale di ricerca “Interweaving Performance Cultures” ha ricevuto il suo primo finanziamento, Mbembe definiva “l'afropolitanismo” in questo modo: «Our way of belonging to the world, of being in the world and inhabiting it, has always been marked by, if not cultural mixing, then at least the interweaving of worlds [...]. Awareness of the interweaving of the here and there, the presence of the elsewhere in the here and vice versa, the relativization of primary roots and memberships and the way of embracing, with full knowledge of the facts, strangeness, foreignness and remoteness, the ability to recognize one's face in that of a foreigner and make the most of the traces of remoteness in closeness, to domesticate the unfamiliar, to work with what seem to be opposites – it is this cultural, historical and aesthetic sensitivity that underlies the term Afropolitanism» (Mbembe 2007: 28).

Nord vs Sud, proprio vs straniero ed estetico (nelle performance interculturali) vs politico ed etico (nella teoria post-coloniale).

Tuttavia, di contro o, meglio, a causa di tutta questa fiducia e senso di futuro che si situano al centro dell'idea dell'*intreccio fra le culture performative* è importante sottolineare che le inedite modalità di esperienza e teorizzazione che da lì si dischiudono richiedono comunque di non diminuire i nostri sforzi nel rimanere costantemente vigili e all'erta. Prima di tutto, numerose performance contemporanee che intrecciano culture falliscono perché finiscono col reiterare e riaffermare forme di rappresentazione e/o configurazione del potere che possono essere descritte come neo-coloniali, imperialistiche e/o razziste. Di conseguenza, non consentono alcun tipo di quella particolare esperienza estetica utopica e trasformativa di cui sopra. In secondo luogo, anche i contributi accademici sulla performance sono costantemente a rischio di ripetere le vecchie o nuove consuetudini del pensiero etnocentrico o essenzialistico. Ogni indagine sugli *intrecci fra le culture performative* dovrà essere consapevole del pericolo della riemersione di antiche o contemporanee forme di esotismo o razzismo e, pertanto, occorrerà considerare e riflettere sistematicamente intorno a una “doppia critica”, come suggerito da Khalid Amine. La proposta si basa sulle idee espresse dal sociologo marocchino Abdelkebir Khatibi, il quale invoca una sociologia della decolonizzazione che nel mondo arabo si dovrebbe porre almeno due obiettivi:

- «(1) A deconstruction of “logocentrism” and of ethnocentrism, that speech of self-sufficiency par excellence, which the West, in the course of its expansion, has imposed on the world [...].
- (2) This equally assumes and demands a criticism of the knowledge and the discourses developed by the different societies of the Arab world about themselves» (Khatibi 1985: 9-10).

Applicando tale prospettiva al campo della performance e sviluppandola ulteriormente, Amine spiega che una “doppia critica” da una parte includerebbe «a discussion of uncritical discourses on performance that used to speak in the name of the Arab world but was informed by a deep-rooted Eurocentrism» e, dall'altra, «a reflection on the “politics of nostalgia”», per esempio rispetto a «how the Arabs see their performance culture». In questo senso, lo studioso definisce la “doppia critica” come un'interrogazione «that disrupts all sorts of binary definitions of Self and Other, East and West» e come una maniera di «re-thinking difference and identity without recourse to

essentialist absolutes and “isms”».²⁰ Amine in questa sede fa riferimento a un metodo di ragionamento e analisi coltivato presso il centro di ricerca “Interweaving Performance Cultures”.

Le questioni sollevate dagli *intrecci fra le culture performative* risultano sempre legate al dibattito sulle politiche della globalizzazione: in quale misura le modalità di rapporto di impronta paternalistica sono state superate? In che modo l'emancipazione dai codici culturali post-coloniali genera nuove disuguaglianze? Come le culture affrontano esteticamente e, *perciò*, politicamente i processi intra-culturali di differenziazione, negoziazione e relazione? Tenere conto di questioni come queste è un compito di estrema importanza per determinare come le dinamiche di intreccio culturale nelle performance – spesso strettamente connesse al piano politico, economico e legale – possano offrire un contributo a quelle nuove tendenze di pensiero che tentano di superare il post-colonialismo. In altre parole, una simile teoria può essere fondata esclusivamente facendo riferimento a un gran numero di performance che coinvolgono processi di questo tipo; o comunque i casi di studio non dovrebbero in alcun modo richiamare la dicotomia tra “l'Occidente e tutto il resto”. Ciò non significa che i processi che riguardano le culture occidentali vadano esclusi. Anzi, servono a ricordarci che il semplice fatto di usare un testo occidentale in uno spettacolo bengalese, brasiliano o Yoruba non implica necessariamente che ci troviamo di fronte a un processo di intreccio fra la cultura bengalese, brasiliana o Yoruba e quella greca o norvegese o qualsiasi altra d'Occidente. Quando al giorno d'oggi *John Gabriel Borkman* viene messo in scena in Giappone o *Casa di bambola* in Cina, non significa che diverse culture teatrali si vadano per forza a intrecciare. D'altra parte però occorre rilevare che una dinamica di questo tipo tuttavia ebbe luogo quando *John Gabriel Borkman* fu allestito nel 1909 in Giappone, in uno stile per certi versi all'occidentale ma con reminiscenze *kabuki*. Oggi, come già accennato, i testi di Ibsen, così come quelli di Shakespeare, Čechov e Brecht costituiscono una parte del repertorio tradizionale dello *shingeki* o dello *huaju*. Tuttavia, quando un testo di questi autori viene oggi allestito in modo tradizionale, come nel *nō*, nell'opera *kunqu* o nel *kathakali*, ci troveremo di fronte a processi di intreccio fra le diverse culture performative – rispettivamente con quella giapponese, cinese o indiana. Dall'altro lato, quando il regista brasiliano Zé Celso nella sua produzione delle *Baccanti* (Teat(r)o Oficina São Paulo, 1996) fa ricorso a un festival indigeno (Boi Bumba) e al *candomblé*,

²⁰ Amine 2012: 7-9; cfr. *infra* K. Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies*, pp. 51-69.

sono diverse culture performative brasiliane a intrecciarsi.

Se i casi di studio indagati presso il centro di ricerca hanno confermato la nostra ipotesi iniziale, cioè che l'intreccio non si risolvesse in qualche forma di omologazione ma generasse differenze, dall'altro lato hanno fatto emergere un problema che ci ha perseguitato per un certo tempo: l'omogeneizzazione del discorso. Come i nostri ricercatori talvolta lamentano infatti essi si trovano a lavorare con una terminologia e dei concetti che hanno origine nella teoria occidentale, scritta in larga parte all'interno delle istituzioni accademiche. Al fine di spiegare il particolare processo o fenomeno dell'intreccio, qualche volta hanno sentito il bisogno di introdurre parole provenienti dalla propria lingua, che sembravano più appropriate rispetto alle corrispondenti inglesi.

Un esempio emblematico è il termine cinese *qi*, che in questo contesto di studio risulta indispensabile. Letteralmente, la parola descrive il vapore che sale dal miglio bollito – cioè, il più sottile stato di visibilità della materia. Tuttavia, *qi* rimanda a una varietà di significati, inclusi quello dell'energia vitale nel suo passaggio dal visibile all'invisibile; quello della materia che in qualsiasi momento può trascendere in qualcosa di spirituale; o del *pneuma* da cui qualcosa di materiale giunge all'essere. Questo è il motivo per cui *qi* è considerato come già dato in tutti gli organismi viventi. Il concetto distingue fra un *qi* innato e un *qi* che può essere acquisito tramite esercizi e tecniche particolari. L'idea di *qi* è strettamente connessa al campo medico e al concetto filosofico di *yin* e *yang*, attraverso il quale – secondo il pensiero tradizionale cinese – tutte le relazioni fra le cose possono essere comprese e spiegate. In inglese, tedesco o in qualsiasi altra lingua europea, non si trova un equivalente di questo termine. Tradurre *qi* come “energia” o “spirito” o “mente” comporterebbe una profonda, ingannevole semplificazione.²¹

Questo è solo un esempio. Se ne potrebbero fare molti altri, come il giapponese *yūgen* o il sanscrito *rasa*. Dobbiamo porci la questione di se e come possiamo affrontare produttivamente i processi di intreccio in oggetto, nel momento in cui li “incorporiamo” all'interno di un discorso teorico sviluppato nelle università occidentali e li studiamo tramite prospettive qui messe a punto. I concetti sono strumenti euristici creati per porci in grado di afferrare determinate qualità degli oggetti di studio. Si potrebbe anche andare oltre, descrivendoli come lenti i cui tagli e colori permettono speciali e diverse tipologie di visione e, pertanto, co-determinerebbero gli aspetti che

²¹ Cfr. Allan 1997; Schwartz 1985.

riteniamo interessanti o stimolanti, così come le domande che guidano le nostre indagini.

Nel nostro centro di ricerca ci confrontiamo con questo problema ogni giorno. Usiamo l'inglese per comunicare, nonostante la gran parte di noi non sia madrelingua. Questa situazione ha anche indotto un cambiamento nel nome – “Verflechtungen von *Theaterkulturen*” è diventato “*Interweaving Performance Cultures*” (il corsivo è mio). Mentre il concetto di teatro nei Paesi germanofoni fa riferimento a tutte le tipologie di arti performative e include addirittura i vari generi di performance culturale, in inglese corrisponde al solo teatro drammatico – non comprende l'opera, il balletto, il musical, la performance art e le installazioni, né alcuna forma di performance culturale. Se due lingue germaniche analoghe fanno riferimento alla medesima parola greca e tuttavia dimostrano differenze così decisive nella sua definizione semantica, possiamo ipotizzare che per i concetti provenienti da lingue non indoeuropee ci possa essere difficilmente un equivalente disponibile in inglese (o tedesco, francese, spagnolo, russo, etc.). Di conseguenza, mentre enfatizziamo le specificità nelle nostre analisi, sosteniamo e promuoviamo però una forma di omogeneizzazione a causa dell'utilizzo esclusivo di parole e concetti inglesi. A partire dalla definizione del termine estetica trasformativa (“transformative aesthetics”), coniato per riempire il vuoto legato al concetto di “Wirkungsästhetik” in inglese, abbiamo ripetutamente fatto esperienza della necessità di inventare parole equivalenti o almeno di reperire parafrasi adeguate per tradurre i concetti chiave di altre lingue che risultavano indispensabili nello studio della performance. Tuttavia, come sempre nei processi di traduzione e in particolare se le lingue in questione si appoggiano a grammatiche che presuppongono logiche di pensiero differenti, non ci sono mai “equivalenti” autentici, solo tentativi di mediazione e approssimazione. Ad ogni modo, per il futuro prevediamo di arrivare a prendere in considerazione concetti sviluppati in altri contesti e di provare ad applicarli ai vari processi di intreccio delle culture performative. In questo senso, ci aspettiamo di scoprire aspetti nuovi e trascurati delle pratiche artistiche che intrecciano culture differenti, capaci di aprire a inedite possibilità di ricerca.

La teoria della performance internazionale, che sia ispirata o meno alla logica post-coloniale, utilizza prevalentemente concetti “occidentali” e perciò necessita di essere ampliata in relazione sia alle istanze costitutive della performance, che ai nuovi modi di rapportarsi ad essa. Il nostro centro di ricerca ha assunto il profilo di un laboratorio orientato da questo inedito metodo di lavoro. Una parte dei nostri sforzi è dedicata all'individuazione e all'analisi di una serie di casi di

studio legati a performance determinate da processi di intreccio culturale in diverse parti del mondo; fra gli obiettivi, si trova inoltre il progetto di compilazione di un manuale in cui le nozioni importanti provenienti da altre lingue saranno parafrasate e spiegate in dettaglio – un'impresa che si rivela quanto mai necessaria per delineare le modalità di creazione della conoscenza che si realizzano attraverso la performance. I processi di ricerca sugli *intrecci fra le culture performative* presumibilmente genereranno di conseguenza processi di intreccio fra le culture di studio.

(Traduzione di Roberta Ferraresi)

Bibliografia

- Allan, Sarah
1997 *The Way of Water and Sprouts of Virtue*, State University of New York Press, Albany.
- Amine, Kalid
2012 *Double Critique: Disrupting Monolithic Thrusts*, in C. Weiler, a cura di, *International Research Center for Advanced Studies "Interweaving Performance Cultures": Fellows 2012/2013*, Berlin.
- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola, a cura di
2005 *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Ubulibri, Milano.
- Brandon, James R.
1990 *Contemporary Japanese Theatre: Interculturalism and Intraculturalism*, in Erika Fischer-Lichte, Michael Gissenwehner e Josephine Riley, a cura di, *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Dalmia, Vasudha
2006 *Poetics, Plays and Performances: The Politics of Modern Indian Theatre*, Oxford University Press, Delhi.
- Dolan, Jill
2005 *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Farfan, Penny e Knowles, Ric
2011 *Editorial Comment: Special Issue on Rethinking Intercultural Performance*, in

«Theatre Journal», LXIII, 2011, n. 4, pp. i-iii.

Fiebach, Joachim

1986 *Die Toten als die Macht der Lebenden: zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven-Locarno-Amsterdam.

Fischer-Lichte, Erika

2001 *The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-Garde (1900-1930)*, in S. Scholz-Cionca e S.L. Leiter, a cura di, *Japanese Theatre and the International Stage*, Brill, Leiden-Boston-Köln.

2004 *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci, 2014 (*Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004).

2011 *Introduction*, in Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau e Christel Weiler, a cura di, *Global Ibsen: Performing Multiple Modernities*, Routledge, London-New York.

Fischer-Lichte, Erika, Gissenwehler, Michael e Riley, Josephine, a cura di

1990 *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

Gilbert, Helen e Lo, Jacqueline

2002 *Towards a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, in «TDR», XLVI, 2002, n. 46, pp. 31-53.

Jeyifo, Biodun

1984 *The Yoruba Popular Travelling Theatre of Nigeria*, Lagos, Department of Culture, Federal Ministry of Social Development, Youth, Sports and Culture.

Khatibi, AbdelKebir

1985 *Double Criticism: The Decolonization of Arab Sociology*, in Halim Barakat, a cura di, *Contemporary North Africa: Issues of Development and Integration*, Croom Helm, London-Sydney.

Mackerras, Colin, a cura di

1983 *Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day*, University of Hawaii Press, Honolulu.

Marranca, Bonnie e Dasgupta Gautam, a cura di

1991 *Interculturalism and Performance: Writings from PAJ*, PAJ Publications, New York.

Mbembe, Achille

2007 *Afropolitanism*, in Simon Njami e Lucy Durán, a cura di, *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent: Education Guide*, Johannesburg Art Gallery, Johannesburg.

Okagbue, Osita

2008 *African Theatres and Performances*, Routledge, London-New York.

Pavis, Patrice, a cura di

1996 *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London-New York.

Pieterse, Jan Nederveen

1995 *Globalization as Hybridization*, in Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson, a cura di, *Global Modernities*, Sage Publications, London-Thousand Oaks.

Schechner, Richard, a cura di

1970 *Dionysus in 69: The Performance Group*, photographs by F. Eberstadt, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Schwartz, Benjamin I.

1985 *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.

Tamotsu, Watanabe

2009 *“Who is the Criminal?” SPAC Shizuoka Performing Arts Center’s “Dionysus, God of Wine”*, in «Teatro», VII, 2009, n. 821.

Williams, David, a cura di

1991 *Peter Brook and the Mahābhārata: Critical Perspectives*, Routledge, London-New York.

*Analysing Performance Today in France*¹

by Josette Féral

If the globalisation of practices is an undeniable fact, contributed to by the multiplication of festivals and tours, the globalisation of concepts and theories is less evident because in each country it encounters a cultural landscape that is more or less propitious to its development. This is the case for performance and Performance Studies in France and, more generally, I believe, in continental Europe. I would like to investigate the reasons for this resistance in the French setting not to pretend to comprehensiveness, but to propose avenues for further investigation into these diverse forms of resistance that we encounter in the field of theatrology and that contribute to making theatrical theory a field that is sometimes out of sync with the subject of its study.

I will also begin with an admission that will allow to situate this paper. After spending the majority of my university career making the physical and intellectual voyage between France and the Americas, convinced of the necessity and the possibility of creating bridges, bringing about mediations not just between cultures but also between systems of thought, philosophical, artistic and cultural references, and above all between concepts –, today I must acknowledge the facts. There are clearly two continents, geographically of course, but also – and perhaps even more importantly – intellectually, between which movements and trends are poorly transmitted, rarely transmitted, or transmitted in a misguided, erroneous, or frequently atrophied way. *The Great Divide*, to borrow a shock title from Andreas Huyssen (Huyssen 1986).² On one hand, the Anglo-Saxon world is focused on Performance Studies and Cultural Studies, academic disciplines that have become so important that they overshadow aesthetic questions and the strictly artistic methods of the creators, and is convinced that it is at the forefront of theoretical research on art,

¹ In the second section, this paper reproduces in part a previously published article: see Féral 2015.

² In this work, Andreas Huyssen, professor at Columbia, collects a number of articles related to a line of thought that began at the end of the 1970s and the beginning of the 1980s. He attempts to demonstrate, from a purely artistic – not sociological or anthropologic – perspective inscribed within Adorno's theory of aesthetics, that it is useful to establish a distinction between modernism and the historical avant-gardes. In his opinion, it is modernism – and not the historical avant-gardes – that is responsible for the rift between an elitist vision of art and the everyday culture as lived, as well as the distancing of art from the political, economic, and social spheres. Huyssen emphasizes that the historical avant-gardes refused to cut art off from its inscription in reality. Consequently, in contrast to Lyotard and Baudrillard, who underlined these paradigmatic rifts, he attempts to show that certain bridges remain, that certain links still exist and that there is still continuity; this allows him to affirm that the modern project is not entirely dead. His assertion lends strength and shape to artistic practices like performance.

especially contemporary practice; on the other the European world, often called continental, emphasizing aesthetic, historical and philosophical processes based on a theoretical foundation built over centuries that admirably contextualizes works but often loses sight, not only of the extremely contemporary, but also of the work as a process, as creation in motion.

Of course the world of Performance Studies is neither uniform nor univocal. Its origins are diverse whether one focuses on the New York branch created by Richard Schechner (see in particular Schechner 2013), or on the Northwestern branch based on the work of Dwight Conquerwood and Shannon Jackson.³

Today's colloquium invites us to a meeting, perhaps a crossroads, of these two systems of thought: a rethinking of theatrology, according to new parameters.

It is true that new theatrical practices call for the elaboration of new theories and new concepts, bringing paradigmatic changes linked to the evolution of our modes of thought. In other words, it is because theatrical practice has changed (and continues to change) – over the last forty years – that it requires we take a different view of its manifestations. It has changed, not just in the forms it takes and its aesthetic manifestations, but in a more crucial way, at the very level at which we must consider a work, which has become a moment in a progression, a development in process whose

³ Performance Studies are an academic discipline with ramifications that vary according to the ideological and theoretical choices of its adherents. «Thus it can range from feminisms such as those articulated by Judith Butler and Jill Dolan to queer studies such as those found in the writings of José Muñoz or Tavia Nyong'o; it can also center on the confluence of performance studies and cultural studies in Joseph Roach's *Cities of the Dead* or *It*. There is also the highly theoretical yet concrete thinking/writing of Diana Taylor, Rebecca Schneider, which opens other major avenues of thinking. With regard to Performance Studies in Europe, the discipline varies according to the country and the approach. In the United Kingdom and Germany, the approaches differ. It even varies from Giessen, where it is focused around *Theatrewissenschaft*, founded by Andrzej Wirth from Poland, to Berlin, where it is centered on the writings of Erika Fischer-Lichte or Hans-Thies Lehmann» says Schechner. See also Marvin Carlson's article tracing the history of Performance Studies, which he presented in the context of a Performative Stages research group. «NYU performance studies [...] developed out of the theatre program, and the growing interest of Schechner in the social sciences, and especially in the work of Goffman and Turner. The program at Northwestern grew instead out of the study of speech and oral communication. It turned toward an interest in performance in its own version of the "performative turn" involving so many disciplines in the late twentieth century, and generally involved in some way with a shift from an emphasis on text to expressive behaviour in general and particularly as such behaviour was then being explored in the social sciences by scholars like Singer, Goffman, and Turner. The central figure in this shift at Northwestern was Dwight Conquerwood, an anthropologist, who sought to understand local cultures, both in Chicago and elsewhere in the world, by an analysis of their performance practices.

Although the students and the theoretical statements coming from both of these founding programs have been central to the development of this field both in the United States and subsequently around the globe, the NYU model has remained more influential in the theatre, so that in addition to specifically performance studies programs, there are now even more academic programs that designate themselves by some combination of these terms, such as "Theatre and Performance Studies"» (Marvin Carlson, research paper given at Sorbonne Nouvelle, March 2014).

various working stages⁴ are worth studying. This is clearly demonstrated by Marco De Marinis' presentation on the focus of the colloquium when he states that henceforth, on either side of the Atlantic: «the theatrical fact [is] considered not as a simple result but as a complex of the productive and receptive process that surround, establish and constitute the production»⁵ (De Marinis 2011).

According to this assertion, the New Theatrology requires a mixture of tradition, acknowledging history, and Performance Studies, in order to satisfy our aim of a genuine analysis of works that considers their performativity and their position in a current theatre that is always in motion. The assertion is appealing, even reassuring, because it allows us to borrow from both frames of reference while avoiding the pitfalls of each. It has the advantage of allowing the researcher to remain within a system of thought while borrowing the conceptual tools of the other. History has taught us that in all fields, these theoretical junctions are rich and the bearers of innovation. But is such a stance possible, comfortable, or productive when applied to aesthetic research and Performance Studies? This is the question we must ask ourselves.⁶

Many will recall that a few years ago (1997), similar discussions took place among researchers, particularly within the IFTR (International Federation for Theatre Research), giving rise to publications that were also manifestos, notably those of Janelle Reinelt, Bill Worthern, Willmar Sauter on the subject of Performance and Theatre.⁷ The question was how to find a middle ground, halfway between the notion of theatre and that of performance. It is not my intention to revive the notion of theatre and that of performance, but rather to pose the question in a different way stressing the importance of aesthetics and Performance Studies.

I would like to begin with the example of certain theatrical researches in France and the place that these works are being done, focusing on the one hand, on the concept of performance and, on the other, on Performance Studies, in order to show the gap between the concepts used by

⁴ The work as process involves the stages leading up to the event, the rehearsals and the genetics of the work; during the event, the different interactions on stage between different mediums; and afterwards, the effects on the spectator, who has often become an indispensable partner and often taken an active role and invested in the work.

⁵ It would doubtless be beneficial to look back through the history of theatre to illuminate the fact that this concept of the work as a process was established in critical discourse from the middle of the 1950s, notably in the texts of researchers such as Bernard Dort in France.

⁶ The two universes of thought have different starting premises. In the first case, it is based on the history and evolution of artistic forms, and in the second, on cultural anthropologic and contextual considerations. In this second case, it is more important to study the insertion of the work in its environment than the work itself. Moving from one mode of research to the other implies a fundamental paradigm shift.

⁷ In particular, see Worthern 1998; or Worthern 1995. But also Sauter 2000: ch. 2.

researchers and the practices themselves. I would also like to see what can we learn from performance in the analysis of work.

This is what many current artists invite us to do (Simon Stone, who has just staged a disturbingly radical production of *Thyestes* in Paris (2015), Vincent Macaigne, whose productions, composed of theatrical chaos and physical violence, leave actors and audiences breathless (*Idiot! Parce que nous aurions dû nous aimer*, 2014), Antoine Defoort and Halory Goerger with a production of *Germinal* (2013) that defies categorization, or Julien Gosselin, whose *Particules Élémentaires* (2013) seduced an audience with bad memories. It is not insignificant – nor accidental – that the directors above are in their thirties, and destabilize a theatre whose great figures, once on the cutting edge of new movements, have in their turn become institutions firmly anchored in the current theatrical landscape: Romeo Castellucci, Pippo Delbono, Jan Lauwers, Jan Fabre, Ivo van Hove, tg STAN, Ostermeier, Marthaler and many others.

How can we adequately take account of these current productions? What can be said about them? Nearly twenty years ago, Hans-Thies Lehmann devised the concept of post-dramatic theatre, a concept that already existed in the theatrical panorama and that researchers such as Norwegian Knut Ove Arntsen, among others, had already used a few times, but that Lehmann gave a solid theoretical basis and helped to make well-known. Among the French, if the spread of the concept of the post-dramatic has met with some resistance (notably, from Jean-Pierre Sarrazac, author of several basic books on the subject,⁸ who said he finds the concept inadequate), other concepts have had difficulty becoming established, and have arrived very late. This is the case with the concept of performance (and, more generally, with the practice of Performance Studies) which even today is having problems becoming established in France, and when it does appear, it is used in highly reductive and atrophied state, losing the very essence of the changes that this concept can bring.

What then is the place of performance – as an artistic form and as a concept – in the landscape of theatrical studies in France, and what role does it play in the edification of theoretical discourse, or even a New Theatrology? It seems to me that shedding light on performance (simultaneously as an artistic phenomenon – performance art – and as a concept) allows us, in return, to better

⁸ See Sarrazac 2012 and Sarrazac 1999.

understand the interplay of theatre and more specifically the questions about the process that are at the heart of a work.

Performance as practice and as concept: the French exception

There is no doubt that the art of performance has influenced current theatrical practices, particularly given that many artists have been trained in performance and visual arts: such as the wave of Flemish artists (Jan Lauwers, Jan Fabre, Ivo van Hove), but also Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Rodrigo Garcia, Angélica Liddell, Eimuntas Nekrošius, Alain Platel, Romeo Castellucci.

However, can we say that the art of performance is at the root of the evolution of theatre over the last forty years and that the stage has changed under its influence, as some affirm⁹ by emphasizing indicators of performance in recent productions (body presence, placing the artist in danger, the absence of stage illusions, attempts to import or to make reality emerge of stage, injury to the artist, risk-taking...)?¹⁰ It is a little hasty. In fact, a historical survey of theatre reveals that these indicators, now read as a direct consequence of the influence of performance art on current theatre, were already present on the stages of the 1960s and even earlier. Consider the productions of The Living Theatre or Schechner's/Performance Group's *Dionysus in 69*, the productions of Elizabeth LeCompte (*Rumstick Road* in 1977, *Point Judith* in 1979 or *LSD* in 1984), Richard Foreman's 1975 (*Rhoda in Potatoland* or his 1981 *Penguin Touquet*), Andrei Serban and many others that exhibit the performativity that Schechner theorized about in his first texts of 1970 and that would lead to Performance Studies.

This is to say that the links between performance art and the performative forms of contemporary theatre are not direct causal relationships (as cause and effect, performance art explains certain forms of theatre today) even if the current stage exhibits numerous characteristics that inarguably draw them closer (performer, the absence of illusion, reality, presence...). A rigorous historical examination tends to show that the evolution of these two genres occurred in parallel. In theatre, it happened through a fundamental questioning of the text as the principal driving force of a production. For performance, it occurred through a questioning of the rigid structures of artistic

⁹ It is in this sense that Joseph Danan studies performance in Danan 2013.

¹⁰ Performance also implies a relationship to another time and space, a relationship to the body (crucial in this method), to representation, to presence, and to reality, but it also involves the artist's investment in the action and the implication of the audience that this entails.

works (and notably its departure from reproduction – representation – and commercialization). These two re-examinations happened at the same time and not through a relationship of cause and effect. Their manifestations could be identical without us being able to note a direct influence of performance on theatre or the reverse.¹¹ The two artistic forms experienced a parallel evolution under the influence of the structural and cultural changes of the era. We must reread RoseLee Goldberg's book on performance and its origins in the first experiences of Dadaism and Surrealism, and we must also examine this phenomenon through the collaboration of visual artists (Delaunay, Dalì, Mirò, Ernst) with the theatre. It also seems that it is even more important to re-examine Amelia Jones' much more impactful book on the body's place in the galaxy of which theatre is a part.¹² This is my first point.¹³

Another major point that differentiates performance and theatre in the nineteen seventies and eighties is that performance was created against the distinction of genres and forms. Artists did not only leave their usual spaces (galleries and museums), but their specific fields, affirming that transdisciplinarity was the new norm. Where theatrical practices in certain countries – the United States excepted – to a greater or lesser extent questioned the distinction between artistic disciplines themselves, theatre remained an art apart, distinct from others even if, at the core of this discipline, the forms were totally transformed.

Moreover, even though a few manifestations of performance can be identified in France during the nineteen eighties, (Bicentennial of Lyon, ...), the various methods of the directors, and their

¹¹ This is even more so given that performance has always manifested a wish to escape the theatre. See the thoughts of Michael Fried on this topic, particularly «The success, even the survival of the arts, has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre»; «Art degenerates as it approaches the condition of theatre» (Fried 1967: 163, 164).

¹² See Golberg 1979; Goldberg 2001; Jones 1998.

¹³ When I asked Schechner about his first encounter with performance, he responded: «"Performance art" is such a messy term. "Happenings" was the earlier term. I knew about Happenings – Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, etc., etc., etc. from the early 1960s. *TDR* did a special issue in, I think, in 1964. That issue became a well known book. Michael Kirby and I became friends in the mid-60s (63 or so). He took me to Happenings. Michael wrote a book, *The New Theatre*, on it [...] I – and *TDR* – were continuously aware of performance art. We published Karen Finley's *Constant State of Desire*, and other works of the NEA Four (1990). Performance art (under its various names) was a continuous and strong presence. In my editorship, in Kirby's seventeen years as editor (1969-86), I resumed editing *TDR* in 1986, taking over from Kirby. I maintain a very strong interest in performance art. My "first experience" of performance art was a Kaprow Happening. I don't know when exactly, 1963 or 64. After that I attended many performance art pieces over the years. I participated in several. In 1966, I co-staged/authored *4/66*, a performance art piece in New Orleans. My co-creators were painter Franklin Adams and composer Paul Epstein. How can I say how my experiences with performance art influenced my theories? I theorized performance art, in a way, before I experienced it. Although I recognize Dada as proto-performance art. Some of surrealism and futurism, too, maybe from Jarry forward. My life's work, theoretically speaking, is to explore the "broad spectrum of performance" which certainly, from the start, included Happenings (performance art); and the kinds of work that preceded it. Early on, from the late 1950s, when I first read Goffman, I knew that "theatre" was not confined to the stage. My friendship with painters and other visual artists, etc., enhanced my extended view of performance. Some of that is present in *Public Domain*, Bobbs-Merrill (Indianapolis, 1969), my first book; and this point of view is expounded on much more fully in *Performance Theory*, London and New York, Routledge, 1977 (first version, 1976)».

writings, particularly in France – Chéreau, Vincent, Lassalle, Vitez –, do not reveal that they ever attended performance art or even had any curiosity about these atypical, outside the norm forms, in addition to the fact that performance remained limited to specific theatre circuits (the Festival de Lyon from 1980 on, now the Lyon Mirage Festival, etc.).

This absolute ignorance of performance art among men of theatre in France was also reflected in researchers for more than thirty years, even among those who were very open to international developments: Bernard Dort,¹⁴ Anne Ubersfeld, and Patrice Pavis, who was writing his first dictionary during this period.¹⁵ This voluntary lack of knowledge persisted in many of the researchers who followed.

In this panorama, research often passes over not just the artistic practice (performance art) but also the concept of performance, in the anthropological sense of the term, at the core of Performance Studies.

In order for the French public to begin to take notice of certain selected texts by Schechner – texts which were published in the nineteen seventies – and for the questions of performance and performativity to enter the discourse, Christian Biet, a seventeenth-century specialist and professor at Paris West Nanterre-Amandiers and a regular visitor at NYU, had to arrange for selected texts from Schechner to be translated and publish them in a collection entitled *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA* in 2008, translated by Maria Pecorari.¹⁶ Nevertheless, Performance Studies did not take root. In 2013, Joseph Danan, a professor at Paris 3, published a small book entitled *Entre théâtre et performance: la question du texte*¹⁷ which examines performance only as an artistic form (performance art), remaining completely silent on the anthropological aspect of the term. Patrice Pavis himself discovered performance late, editing a new *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*¹⁸ (*Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*) in 2014, where the words *performance* and

¹⁴ This research, which also came late, was nevertheless announced by certain highly respected and internationally known researchers who brought about these paradigmatic changes, notably Bernard Dort, who joined forces with Roland Barthes of the journal *Théâtre populaire* (from 1953-1964), who had a considerable impact on the shifts in French theatre and who was among those who discovered and spread the awareness of Brecht in France. He founded the journal *Travail Théâtral* in 1979 (it would be published until 1979). Uniting practice and theory, he was a translator, a dramatist, and a professor at the Conservatory and the Université Sorbonne Nouvelle.

¹⁵ Of course, a few performers are well-known and reach a larger audience.

¹⁶ Schechner 2008.

¹⁷ Danan 2013.

¹⁸ Pavis 2014.

performativity henceforth held an important place. It is easy to imagine that, once he had left Paris 8 Vincennes-Saint Denis and the French environment, Pavis' teaching work in the United Kingdom and his attendance at Anglo-Saxon stage productions opened his horizons and allowed these updated revisions. But these advances remain both tentative and belated while research in the theatrical field never ceases to open new avenues of inquiry.¹⁹

Thus it is essential to recognize that if the concept of performance as a theoretical tool is spreading, that of performance in its anthropological sense remains ignored, much like the areas of Performance Studies or Cultural Studies. This is for several reasons we can add to those already mentioned above:

- One reason is the force of tradition and text-centric research in France, which remains powerful and which has been suddenly justified and even legitimized by the importance accorded to the story in certain highly performative practices such as those of Jan Fabre, Jan Lauwers, Angélica Liddell, Rodrigo García and Pippo Delbono, despite the considerable importance they place on the image and the visual component of productions. Incidentally, some of these directors strenuously assert their status as authors (Fabre, Liddell, García, Lauwers).

This situation is yet more paradoxical as the French stage, and Paris in particular, is one of the most varied and rich in the world and hosts the most performative productions of the moment: just recently Simon Stone's *Thyestes*, and also Sophie Perez and Xavier Boussiron's *Biopigs*, Vincent Macaigne's *Idiot!*, Rabih Mroué's installations. This paradox also does not reflect the French choreographic stage which, at the moment, is one of the most interesting: Jérôme Bel, Maguy Marin, Phia Menard, Boris Charmatz, and more.

- In addition, there is also the very poor establishment of performance in France even today, for there are few performers, although important issues of journals are regularly devoted to the question. Number 73 of «Mouvement» (2014),²⁰ for instance, documents a considerable level of performance activity in France. However, these performances are a long way from the stages of theatre's institutions and remain on the margins of the usual theatre circuits. They do not, for

¹⁹ Practice-as-Research; research-creation.

²⁰ Entitled *La Performance au present*, in «Mouvement», <XXI>, 2014, n. 73; but also in n. 41 (2006).

example, constitute a distinct entry among cultural activities as they do in certain Anglo-Saxon journals (Performance in NYT). However, locations such as the Pompidou Centre and the MAC (Maison des Arts de Créteil)²¹ in Paris frequently feature productions whose relationship to performance is evident (see the annual EXIT Festival).

- Without a doubt, one of the principal reasons for this disaffection comes from the lack of exchanges among researchers, and consequently their lack of ability in English, always experienced as a handicap. Things are beginning to change now, and it is likely that in the near future they will alter significantly.
- However, at the level of structures and institutions, things remain somewhat rigid in certain institutions while others are open to more current research (Paris Ouest Nanterre-Amandiers - Paris 8 Vincennes-Saint Denis). In these institutions (the Sorbonne Nouvelle), the historical and aesthetic perspective is favoured as is the assertion that the disciplines remain autonomous and distinct (theatre, dance) though actual practices have long since rendered these distinctions obsolete, multiplying not only transdisciplinary productions, but moreover, transartistic, undisciplined forms, that fall outside of any genre: for example, Phia Menard's *P.P.P.* and Castellucci's *Le Sacre du Printemps (The Rites of Spring)*.²²
- Lastly, I will add that interest in the analysis of the work as process is assured in future through research groups following in the footsteps of the genetics of texts and productions (Jean-Marie Thomasseau, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Sophie Proust, Sophie Lucet).

This ignorance of the history and the concept of performance has an immediate effect on theatre research. It leads to a biased reading of theatrical practices. Thus certain researchers see a direct influence of performance in certain contemporary productions and read certain theatrical practices as being "under the influence" of performance. Their perception is accordingly necessarily limited

²¹ Every year in March-April, the MAC organizes a festival of performances, installations and technological arts in the suburbs of Paris called Exit.

²² Incidentally, today certain directors (Vincent Macaigne, Julien Gosselin, Herschel K. Mitchell) practice a performative theatre without making their familiarity with or the influence of performance clearly explicit in their method, and even without it being the main influence.

and consequently gives an erroneous idea of the evolution of theatre over the course of the last fifty years.

Of course, the situation in France is fairly specific, and France is not Europe, and certainly not the continent, but it seems to me that this assessment is symptomatic of the different ways to imagine theatrical research, ways that this colloquium will perhaps be able to reveal.

Performance as action

Do these historical considerations which document a certain discrepancy between research and practices completely invalidate some contemporary theatre analyses? I'm not sure, which indicates a perceptible division between the historical light that we can shed on the practices of an era (here performance in relation to theatre) and our ability to read the productions themselves.

In effect, certain works require their own unique mode of analysis and cannot be analysed according to the usual methods – historical or aesthetic – used to study a work. They also do not necessarily allow recourse to interdisciplinary concepts to illuminate them, or, if they do, it is at such a level of generality that an in-depth investigation of the work becomes impossible (this is the case with concepts of *performance* in the anthropological sense of the term or with *performativity*, concepts that are useful as starting points in examining a work but that quickly become insufficient for more detailed analysis). Thus, in order to understand these performative works, and more specifically performance, it is necessary to focus on the details of the work itself, not primarily the details of its meaning, but those of the "doing" that constitutes it. In other words, we must study the process of composition, the creation, more than the history of the genre it belongs to or the aesthetic in which it is inscribed. We must opt for a more specific, more localized vision of the work, a history centered around the process of the work itself and its creation, perhaps a micro-history as Carlo Ginzburg and Carlo Poni²³ define it. Performance (performance art) invites us to undertake this meticulous work and I believe that it is through this that the study of performance can illuminate theatre.

There are certain works whose structure presents a problem with regard to criticism because criticism is uncertain of how it should approach them. This is the case for performance, a strange and diverse form, impossible to categorize, that partakes of both action (*doing*, as Schechner

²³ See Ginzburg and Poni 1981.

would say) and spectacle, and that simultaneously inscribes a political and aesthetic action through its very existence. Inscribed in the ephemeral by definition, but nevertheless preserving its memory (through the means of film or recordings that now regularly accompany and document the work), performance rarely conforms to a given aesthetic and to discuss it purely in terms of forms, is to depart somewhat from its meaning. In effect, today as in the past, performance is an act of speech, a perspective on the world that draws on diverse materials (the body, matter, technology) and often inscribes a particular relationship to politics.²⁴

Granted, some of the subversive value of performance has been lost over time since the nineteen-seventies which first saw it recognized. Granted, it has been formalized as a genre among others that certain artists choose out of convenience, for its minimal structure and for the fact that it allows a purely subjective approach to the subject, but there remain many works that nevertheless retain their impact, as proven by the arrest of Steven Cohen in 2013 on the Trocadero Esplanade in Paris during a performance that was deemed to be provocative and a disturbance of the peace.²⁵

This disturbance that all performance provokes in spectators is of course, felt when criticism confronts what it must analyse in a work whose aesthetic value is clearly not its usefulness. How to approach it? What to say about it? To what end? Is the objective simply to describe it, to explain it by espousing the artist's method, to evaluate it to ultimately establish if the work is art or not. What must be, what can be said of it? Should it be analysed as an action or as a work? Should the critic retrace the history of the performance with each new occurrence?

²⁴ Even though the performances that criticism has the easiest time grasping are those that are expressed through the body of the performer and cause shock – a body that is often mistreated, taken to its limits, made the image of the society around it (see the performances of Yann Marussich, Franko B, Marina Abramović, Steven Cohen, etc.), criticism must not forget the more diversified practice that covers the entire range of the arts: performances that are purely conceptual, choreographic, theatrical, or technological, etc.

²⁵ The same is true of the performance in which David Wojnarowicz sews his lips together as a denunciation of political violence in *Sex Series and others*, performances co-created with filmmakers Marion Scemama and François Pain that denounce the illusion of the American dream. As parallels to these extreme performances that continue in the theatrical landscape, other, softer, but no less significant performances also unsettle the audience and disturb (Vanessa Beecroft, Esther Ferrer, Bobby Baker, Yang Zhichao, He Yunchang, Zhang Huan, Ai Weiwei). Other, more political performances are based in the theatrical, choreographic, or even cinematic landscape (Lida Abdul, *What We Saw Upon Awakening*, 2006, 16 mm film; Lina Saneh and Rabih Mroué, *The Pixelated Revolution*, 2012, or even *33 tours et quelques seconde*, 2012) flowing through all the arts, especially the performing arts (dance, theatre, circus), creating performative forms (Angélica Liddell, Romeo Castellucci, William Kentridge, Jan Lauwers, Ivo van Hove, Guy Cassiers, tg STAN, and many more), expanding the limits of the genres and creating new, sometimes indescribable, sometimes undisciplined aesthetics that defy categorization and clearly defined fields, pushing the boundaries (Jan Fabre, Pippo Delbono, Heiner Goebbels, Berlin, Katie Mitchell, Elevator Repair Service). Subdued as they may be, these performances are no less troubling, often unsettling a perplexed, though curious and receptive spectator. These performances, which surprise, disturb, and sometimes shock, often violently challenge spectators, offending their sensibilities both with their violence and their radicalism, irreparably provoking a re-examination of the audience's emotional reference points and raising the question of their necessity.

It is difficult to answer because it goes without saying that all criticism of a performance extends beyond the boundaries of the different fields that apply to it, whether that of Performance Studies, or that of the New Theatrology heralded by Marco De Marinis, or, with good reason, that of the aesthetic or historical analysis of works. It touches on several aspects behind what we would like to call its processes of creation: the initial concept, the context of creation, the production protocol, the power of communication.

Thus, in order to examine it, criticism must first describe it. Here, contrary to certain theatrical forms, the aesthetic dimension is not only stripped of pertinence but totally useless because it does not express either the (aesthetic) quest of artist or, of greater importance, that of the audience. In the same way, the historical aspect of the performance sheds a tenuous light on comprehension, each performance adding the conditions of its own production to the analysis.

It is simply that the interest of these performances lies elsewhere, and it is in this respect that they question the critical discourse that seeks to account for them. More precisely, the primary interest of performances lies not in their history (understood here as the evolution of an art over the course of time), but in the questioning that provoked them and that they induce in the spectator. For this is truly the objective of the performance: to *question*, to question our perceptions, our relationship to the world, to ourselves, to the body, to matter; to plumb the limits of the subject, of his body, of suffering, of endurance. And to use time and space to this end. It is in this respect that the works of Marina Abramović, Jan Fabre, Franko B., Vanessa Beecroft, and Ai Weiwei (among many others) question us, regardless of the reception we intend to give them.

In addition, there is another problem specific to performances that I mentioned earlier. Being by their very nature ephemeral – even when a recording exists – and presented in small spaces, the number of spectators who have seen them is limited. It therefore falls to the critic to do the work of reconstructing the performance as an indispensable prerequisite in order to transmit the artist's approach.

Is it then through this bias that they should be fathomed, explained, made comprehensible? It must be admitted that when confronted with the polymorphic object that is performance, critical tools are cruelly lacking in this area, as are criteria for judging its pertinence and its efficacy. It is necessary to go back to the spirit of the performance to investigate what critical method is able to assess it.

A performance is, above all, a given *action* that engages the performer and places him in the immediacy of a present inscribed within a given space. This is based on a concept, a protocol established in order to affirm a thought that is rarely explicit.

It is left to the spectator to work it out, even to create the meaning, in relation to their own reception of the work. This meaning is, of course, never universal or definite. It remains open and variable in relation to each individual's receptivity. Even discussing meaning is misleading and twists the finality of the performance because the performance does not aim at any specific meaning, but allows meaning to emerge through the spectators' or criticism's efforts at analysis.

It is *action* that criticism first privileges in its summary. It describes it, explores it, and explains the process, the steps, gives the length, the context of production, and finally, the effects on the artist and the spectator. Thus, before it does anything else, it identifies and locates performativity, but for all that, it does not take the risk of determining its validity or its necessity, leaving this to the judgement of the individual. Criticism can question the efficacy, its effectiveness on the spectator, but not its legitimacy. For as soon as an artist has imagined and created a performance, it transcends questions of aesthetic or formal judgement, and the questions of its past history.²⁶

In this respect, it calls for a double involvement: from the one who conceives it, and from the one who watches it. This gaze cannot be passive, it cannot content itself with registering the components and the sequence of events or the performance will be sterile. It must become active, implicated, a partner, whether the partnership is founded on agreement or, on the contrary, rejection.²⁷

²⁶ It is because of an error of this type that police officers arrested Steven Cohen on the Trocadero Esplanade for sexual exhibitionism, to the great displeasure of the artist, who would have been less hurt by an arrest for another reason (such as disturbing the peace or offending public decency) than the one officers chose. Still more interesting, the clearly well-informed police, commented to the artist that his mistake was not in creating this performance, but doing it at that particular location when only 200 meters away: «there was a space specifically devoted to this type of action [the Tokyo Palace Contemporary Arts Centre] where he could have performed without any risk». Cohen responded: «From my point of view, it's just the opposite, the mistake would have been to go confine myself, when I absolutely required the esplanade». If there is anything that is a given about performance, it is precisely the fact that it can never be studied as a work. Above all else a creative process, a contextualization, an act of speech, a concept in action, it engages the performer as *subject* and the spectator who cannot remain indifferent, nor consume it as he would other artistic works. In contrast to theatre, it requires the resistance of the subject, as it requires the resistance of the artist in «Mouvement», n. 73, March 2014.

²⁷ Underlining the effect of the performance on the spectators, their implication in it, even their participation, are thus indispensable steps of a critical analysis that gives meaning to the work. Without them, the analysis of the performance would be incomplete. Consequently it is not irrelevant that Marina Abramović's 2010 performance at MoMa, *The Artist is Present*, called for a face to face with various members of the audience invited to sit directly in front of the performer – and thus perform in their turn before the wider gaze of the audience. The same is true of the audience's intervention in Yann Marussich's performance *Traversée*, where, when invited to participate, one of the spectators did not hesitate to tighten the rotor, causing another spectator to intervene and injuring the artist who had to be removed from the room on a stretcher.

All of this brings to light an important aspect of performance: the necessity of taking into account the real risk frequently involved²⁸ in engaging with social structures and individuals, and moreover, in confronting the personal limits of the body and the subject.

Performance calls on criticism to take all these elements into account. This is to say that performance has not only irrevocably altered our view of the arts and the place of the artist within society, but that it imposes a critical perspective of a different nature than that which is used for other artistic forms. I would even say that, contrary to theatre, it draws on the resistance of the subject, as well as the artist. It seeks to reveal transition points, "rhythms," in the words of Foreman, and in so doing calls out to the spectator. In 1972, Foreman wrote:

«In our work, what is presented is not always what is "attractive" (at the moment something becomes attractive, it references the past and an inherited "taste"), but rather what has not yet been organized in recognizable gestalts; all that has, until now, "escaped notice". And the temptation against which we all fight is, I believe, that of becoming prematurely "interested" in what we discover» (Koch, Foreman *et. al.* 1972: 53-54).

Forty years later, the statement is still true.

Conclusion

Thus, performance imposes a different way of assessing an artistic work. Its very nature dictates that it is not enough to situate the work in the History of a genre, of an aesthetic, or an art (these are historical approaches).

It is also insufficient to situate the work from the perspective of a particular form with regard to the evolution of taste and judgment (these are aesthetic approaches).

It is not enough to analyse the work as social or cultural product, as Performance and Cultural studies readily do, frequently obliterating the singularity of the work.

First and foremost, the work must be assessed as a *process* and not as a finished work. What the theatre analyst attempts to do is to grasp the *doing*, to grasp the "action", the "event", in its on-

²⁸ This risk-taking is not always present.

stage immediacy. And the tools to achieve this, are quasi nonexistent or unusable (as they are for theatre). The only method to adequately assess the works is to describe the works, an arduous and somewhat sterile task, as demonstrated by the journal *TDR* under the editorship of Michael Kirby from 1969 to 1986, which described the productions but left it to the reader to analyse them (it is not entirely certain that this method really captures the work), or to describe them as they are being created, over the course of rehearsals, as Gay Cauley did, or as Luk van den Dries in Antwerp, and Sophie Lucet and Sophie Proust in France have done in different ways, all working on the processes off creation. Unless of course the work, in its turn, serves as a basis for another artistic discourse as the adherents of *Practice as research*. For my part, I tend to adopt a median position, a position closer to that of Clifford Geertz, drawing on what he calls “thick description” or that of Carlo Poni using micro-history.

In other words, there is no single or absolute answer. The task of the researcher is an intellectual bricolage that requires to find the adequate tool for each form, for each practice. It seems to me that no theory can be uniformly applied across disciplines, no globalisation of concepts can be entirely satisfactory. As on history, it is specific, local and individual practices that should be our starting point.

Bibliography

Danan, Joseph

2013 *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Actes-Sud, Arles.

De Marinis, Marco

2011 *New Theatrology and Performance Studies: Starting Point Towards a Dialogue*, in «The Drama Review», 55:4, Winter 2011, pp. 64-74.

Féral, Josette

2015 *Saisir l'action, dire le dérangement*, in Emmanuel Wallon (éd.), *Scènes de la critique. Les mutations de la critique dans les arts de la scène*, Actes-Sud, Paris.

Fried, Michael

- 1967 *Art and Objecthood*, in «Artforum», 5, June, pp. 12-23. Then in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton and Co. Inc., New York, 1968, pp. 116-147.
- Ginzburg, Carlo and Poni, Carlo
1981 *La micro-histoire*, in «Le Débat», 1981/10 (n. 17), Gallimard, pp. 133-136.
- Goldberg, Roselee
1979 *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Thames & Hudson, London.
2001 *La Performance: du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris.
- Huyssen, Andreas
1986 *After the Great divide. Modernism, Mass culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Jones, Amelia
1998 *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Koch, S., Foreman, Richard et. al.
1972 *Performance, A Conversation*, in «Artforum», II, n. 54.
- Pavis, Patrice
2014 *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris.
- Sarrazac, Jean-Pierre
1999 *L'avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*, Circé/Poche, Belfort.
2012 *Poétique du drame moderne*, Seuil, Paris.
- Sauter, Willmar
2000 *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Schechner, Richard
2008 *Performance: Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions théâtrales, Montreuil.
2013 *Performance Studies: an Introduction*, Routledge, London & New York.
- Worthern, Bill
1995 *Disciplines of the Text/Sites of Performance*, in «TDR», vol. 39, n. 1, pp. 13-28.
1998 *Drama, Performativity and Performance*, in «PMLA: Publications of the Modern Language Association of America», vol. 113, n. 5, pp. 1093-1107.

Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives by Christopher Balme

Today, theatre is a global artistic practice, a crucial cultural institution in many countries and a central part of transnational networks of artistic exchange. Often defying exact definition, its manifestations range from improvised street theatre in backyard slums to multi-million-dollar edifices purveying the latest performances of nineteenth-century opera to twenty-first-century cultural elites. Despite its bewildering number of forms that include puppet theatre, stand-up comedy and abstract performance art, theatre-makers and audiences are connected across cultures by mutual recognition of commonality in what they do. Yet in the eyes of most theatre historians theatre remains a resolutely local, even parochial phenomenon in which the local perspective enjoys unconditional priority over other research paradigms, as some historians have begun to critically note.¹ Yet, in the one hundred and fifty years stretching roughly between 1850 and 1990 the nature of theatre was transformed radically throughout the world as it changed from being a predominantly locally defined, practiced and experienced cultural form to one that had global reach. In the wake of colonialism, imperialism and modernization, processes that provided the political, economic and cultural foundations of contemporary globalization debates, Western concepts, practices and institutions of theatre were exported to most territories around the globe.

But can one really speak of 'global theatre'? Is not theatre by definition restricted to the here and now, the short-lived community of spectators and performers who share a common space for a few hours and then go their separate ways? Is not globalization something we associate with fastfood, Gucci handbags, commercialization, container shipping, in short the homogenization and not the diversity of culture? Today we certainly associate globalization with dynamic processes leading to what some sociologists have termed the "shrinking of the world". Despite the obvious trend towards globalization in commerce and communication, the differences between Asian, African and European theatre worlds still seem to be intact. The main division would appear to be still the association with a European theatre that established rigid generic and institutional

¹ See for example Carlson 2004; Robinson 2007: 229-240.

distinctions between, sung, danced and spoken theatre, and Asian forms combining song and stylised movement, often termed 'dance-drama'. This usually translates to a problematic dichotomy between Asian tradition and European or Western modernity. That this is no longer the case in reality, is now widely accepted. Spoken drama on the Western model is performed throughout Asia, and Western theatre has absorbed certain aspects of Asian theatre, particularly some of its corporeal practices. In this paper I suggest that we reconsider this dichotomy between Western (spoken) theatre and Asian (dance-drama). To do this it is necessary to go back in history. I shall argue that when we look at the main places of encounter between Europe and Asia at the beginnings of modernity then the distinction and dichotomy is by no means so clear. I shall proceed in the following steps: I shall begin with some definitions, especially of globalization and how we can use the term in theatre history. This will lead to a notion of theatrical networks and hubs, where the encounter between Asia and the West took place. I shall then look at some of these hubs, in particular Bombay, Singapore and Shanghai. In these cosmopolitan centres Western theatre and local forms rubbed shoulders and new hybrid genres emerged.

1. Theatrical globalization; standardization through diversity

Although globalization is generally spoken about in negative terms, especially in the arts and humanities, I would like to argue that it is 1) not a new phenomenon and 2) also an enabling and productive process which, among other things, has led to increased cooperation and communication between artists, audiences and scholars. I want to argue that this process in connection with theatre begins much earlier than 1989 and the end of the Cold War. In fact it can be traced back to the late nineteenth century when there was a huge expansion of economic and cultural activity. Many historians speak therefore of the first age of globalization, meaning roughly the years 1870 to 1914.

The fact that we can attend an opera production in Beijing, experimental media installations in Tokyo and performing arts festivals in Bangkok owes a lot to the emergence of a concept and practice of theatre that we can all agree upon. An organisation such as International Federation for Theatre Research that joins together artists and scholars from many countries dedicated to theatre research presupposes that we agree upon certain fundamental concepts and types of practice that we subsume under the rubric 'theatre'. This agreement is the result of exchanges that have taken

place past one hundred years, particularly between Europe and Asia.² I am particularly interested in the historical dimension of this import/export trade, which is based on theatrical networks that were implemented in the early part of the twentieth century. Such networks flourished all over the world but I shall concentrate here on a few Asian examples to illustrate how theatrical globalization came about.

Globalization can mean many things. A recent theorist David Singh Grewal, has argued in his book *Network Power: The Social Dynamics of Globalization* that as a social and cultural process globalization is dependent on standardization: «In areas as diverse as trade, media, legal procedures, industrial control, and perhaps even forms of thought, we are witnessing the emergence of international standards that enable us to coordinate our actions on a global scale» (Grewal 2008: 3). Grewal claims that the standards that enable such global coordination display what he calls «network power»:

«The notion of network power consists in the joining of two ideas: first, that coordinating standards are more valuable when greater numbers of people use them, and second, that this dynamic – which I describe as a form of power – can lead to the progressive elimination of the alternatives over which otherwise free choice can effectively be exercised. [...] More precisely, certain versions of local practices, routines, and symbols are being catapulted onto a global stage and offered as a means by which we can gain access to one another» (Grewal 2008: 4).

If we apply this insight to theatre then we can find both agreement and disagreement. As already mentioned, the fact that we use word such as 'theatre' all over the world suggests that standardization has taken place. This does not mean, however, that standardization results in homogenization, i.e. that only one form of performance is recognisable under this term. On the contrary: theatre today is remarkable for the degree of diversity that can be sustained within this concept. Historically speaking however, the export of Western theatre resulted in a certain degree of standardization. To use Grewal's terms, the «local practices, routines, and symbols» of Western theatre were «catapulted onto a global stage and offered as a means by which we can gain access to one another». But how and under what conditions did this come about from? A crucial role, I

² See for example Savarese 2010.

argue, was played by the openness of Western forms. To take an analogy from digital culture we could say that Western theatre was open source; its forms and practices could be easily adapted to local conditions and there was no particular dependency between software and hardware, although in practice the hardware (the proscenium theatre) was imported too. Many Asian forms however could only be imported in their entirety and were often proprietary, the preserve of particular schools and families.

2. Early globalization and institutions in motion

If theatre on the generic level is characterized by diversity not standardization, the latter comes into play on an institutional level. A central concern of transnational studies in general and global history in particular is how institutions relocate across geocultural space. How have they intersected with their new environments? How have they been adapted, resituated, hybridized, and transformed in processes of motion? If, as Shmuel Noah Eisenstadt argues, modernization invariably led to a wide range of responses to the way «societies interpret different symbolic premises of modernity and different modern institutional patterns and dynamics» (Eisenstadt 1987: 5), then it is crucial that institutions be seen in terms of their cultural variability and not as monolithic entities. In our context, theatre needs to be investigated as an institution in the sense of a complex of norms regulating social action; institutions invariably operate on the basis of law and impact on collectivities as much as individuals. The special dynamics of institutional normativity in the arts can be best investigated through the introduction of pedagogical institutions for artistic training. Whether privately organized or state-run, such institutions display by definition a degree of normativity and discursivity that permit us to examine precisely how local adaptations of mainly Western cultural practices were effected. By the same token, we need to ask how Western conceptions of training theatre artists institutionally – mainly actors, singers, and dancers but also directors, designers and other professions – was seen as a necessary part of cultural ‘modernization’. To use Grewal's concept of standardization and network power, we could ask if an approach such as Stanislavsky's method acting it is an example of theatrical standardization? To do this it is necessary to trace as precisely as possible the paths of informational exchange, the migration of ‘experts’, the circulation of ideas, traditions, and aesthetic norms that gradually led to

the implementation of globally comparable institutions such as theatre schools.³

The diffusion of Stanislavsky's 'method', although its first transplantation to the US predates World War II, is closely imbricated in Cold War alliances. The more surprising aspect of this story is how it took root in Asia, especially China. This institutional transferral is surprising because Asian performance cultures proceed from quite different principles, mainly exhaustive physical training regimes than often begin in childhood. But perhaps it is not so surprising in the light of Soviet-Chinese relations in the immediate post-war period. Realist theatre, or rather socialist-realist theatre, the orthodox Soviet approach to the arts, was adopted by the Communist Chinese state founded in 1949. Modernization was one of the watchwords of the Revolution and initially China received direct support from the Soviet Union. The Central Academy of Drama in Beijing was founded in 1950 and while it continued to train performers in the traditional forms, modern drama, both foreign and home-grown, received equal if not more attention. In the early 1950s the Soviet Union sent several 'experts' to China to assist in establishing an acting school on Stanislavskian principles at both the Central Academy of Drama and its branch in Shanghai.⁴ They were dispensed with after Sino-Soviet relations deteriorated in the late 1950s but the long-term impact of Stanislavsky on acting in China is undeniable.

To explain the adoption of such a quintessentially Western practice like method acting it is necessary go back even further in theatre history to the end of the nineteenth century to discover the beginnings of theatrical globalization. To do this we need to examine the emergence of theatrical hubs.

3. Theatrical hubs: Bombay, Calcutta, Singapore, Shanghai

Bombay, Calcutta

Around 1900 Bombay was already a cosmopolitan city with a population of around one million. Many languages were spoken, and different religions were practised. Western-style theatre on the

³ See Pitches and Aquilina (eds.) 2017.

⁴ For a detailed discussion of Boris Kulnyov's teaching of the Stanislavsky system in China in the 1950s, see the article by Jonathan Pitches and Ruru Li, *Stanislavsky with Chinese Characteristics: how the System was Introduced into China*, in Pitches and Aquilina (eds.) 2017, pp. 166-195. See also the dissertation by Jingzhi Fang, *Durch Austausch entsteht Identität: der Einfluss des Stanislawski-Systems auf die realistischen Inszenierungen am Volkskunsttheater Beijing der 1950-60er Jahre*, Doctoral Dissertation, Munich, LMU Munich, 2015 (http://edoc.ub.unimuenchen.de/18467/2/Fang_Jingzhi.pdf).

Indian subcontinent originated in Calcutta and Bombay where it was already introduced in the eighteenth century, albeit mainly as amateur entertainment. Because of their size both cities were popular destinations for touring actors and companies, which increased in frequency after the opening of the Suez Canal in 1869. Calcutta was important theatrical hub in India. As the capital of the British Raj until 1911 and as a key trading city (it was the centre of the British opium trade to China), it had a large cosmopolitan population. Bengalis, Parsis, Jews, Muslims, Armenians, and the British colonial administration and military, rubbed shoulders. By the mid-nineteenth-century a Bengali Theatre had emerged modelled on the European one and engaged in constant exchange with it.

The diffusion of theatre on the Western model in India is closely tied to the Parsi community in Bombay, who after 1850 quickly recognised the potential of theatre both for educational, reformist and commercial purposes. The Parsis, of Persian origin, were successful merchants and typical intermediaries or cultural brokers between the English colonial administration and India's multireligious and multilingual population. Between 1850 and 1900 Parsis adapted the European proscenium stage, the genres of melodrama, tragedy and comedy and mixed them with Indian mythological stories to produce a remarkable and commercially successful theatre that travelled all over the Indian subcontinent.⁵ It also travelled into south-east Asia, where it generated local variants (*bangsawan* in Malay, *komedi stambul* and *likay* in the Dutch East Indies). Regional forms of theatre in Bengali, Marathi and Tamil also emerged at roughly the same time but remained largely restricted to their linguistic regions. At the same time there was an upsurge in European touring with companies that criss-crossed the Indian subcontinent and resulted in interaction with colonial and local audiences alike.

Some Parsi troupes also performed Shakespeare in highly successful but indigenized versions. I quote from an account of a performance witnessed in Calcutta in 1907:

«But the audiences of the Indian theatres seem to revel in the plays of the Bard. It is true that they are presented to them in a somewhat more *lively* form than was intended by the author, or than English audiences are accustomed to. Shakespeare was apt to introduce song and dance, and often enough he did not disdain to offer his audience buffoonery in the place of

⁵ See Gupt 2005.

comedy. But at least the singers of the songs were as a rule merely minor characters. He would have been somewhat astonished could he have seen Hamlet burst into song after one of his introspective soliloquies and rush off the stage singing and waving his sword, and he would have been still more surprised to see Ophelia invariably accompanied by a chorus of maidens, whose duty it is to say or sing with a lengthened chant and to express with a great deal of pantomime their thoughts and feelings in regard to her position and utterances». ⁶

Noteworthy is the extensive use of song, dance and pantomimic movement in this version of *Hamlet*. For this reason, it is clear why Parsi theatre is usually regarded as the precursor to Bollywood cinema. In Parsi theatre *Hamlet* is not purely spoken drama. This is usually explained as an example of hybridisation: Western spoken drama is mixed with traditional Indian dance-drama. I propose an alternative explanation. In Bombay, Calcutta, and as we shall see, in Singapore and Shanghai, Western theatre was not associated primarily with spoken drama but by the much more popular forms of musical comedy, variety and minstrel shows that toured continuously along theatrical networks in this period.

Between 1890 and 1920 theatrical networks and hubs emerged in the late nineteenth and early twentieth-century in the context of early globalization. They established a familiarity with Western forms amongst indigenous elites and parts of the middle classes. The most important figure in this context was the Anglo-American theatre manager Maurice Bandmann (1872-1922), who developed theatrical touring on a hitherto unimagined scale. Bandmann managed numerous companies as well as a chain of up to fifty theatres that stretched from Gibraltar to Japan. Although he drew most of his productions from London, the centre of his operations was not the British capital, however, but India, where he had his headquarters in Calcutta and later in Cairo. This geographical positioning alters the way we need think of colonial theatrical network structures. Instead of a web emanating from a metropolitan centre — London or Paris — we can observe a rearrangement of nodal power to place Calcutta in the centre, midway between Gibraltar and Yokohama.

From his headquarters in Calcutta he sent his many companies throughout Asia on an itinerary which extended from Cairo to Tokyo. I will argue that his companies had a significant influence on

⁶ Anon., *Indian Theatres: The Alfred Theatrical Company*, in «The Friend of India», January 24th, 1907, p. 10.

the introduction of European style theatre in many Asian cities, particularly Shanghai and Japan. Audiences were exposed to the full range of European theatrical genre: musical comedy, drama, opera, variety shows and reviews.

Singapore

An important port of call for Bandmann companies was the port city of Singapore, which had become a theatrical hub on account of its cosmopolitan population comprising Europeans, Chinese, Indian, and Malays, which by 1900 amounted to approximately 250,000 inhabitants, 165,000 of whom were of Chinese descent. The European and Eurasian population comprised little more than 8000.⁷ It was an important port of call not just for European theatre troupes but also for Chinese, Parsi and Malay companies. The latter had created their own version of Parsi theatre known as *bangsawan*. There was also a Chinese theatre, the Opera House Yap Chow Thong, which had performed among other things *Hamlet* before the Governor of Singapore. The most important *bangsawan* troupe was Wayang Kassim, which played in Malay for indigenous and European audiences at the Indira Zanzibar Theatre a repertoire that included Malay, Javanese and European material. A description of their version of *Cinderella* should suffice to underline the syncretic nature of this form with its heavy reliance on music:

«It may be called a pantomime, a burlesque, a musical comedy or a melo-drama. As a matter of fact it is a *pot-pourri* of all, with a terrible amount of singing added. Hardly a single person can approach the stage without breaking into song. They come on singing; if they move off, they sing; if they have a spare moment they sing singly or together. They sing and sing, from start to finish; they sing standing, sitting and laying; working, eating and sleeping; they sing in their dreams».⁸

The songs, which were performed in Malay, English, Singhalese and Tamil, comprised the dominant mode of expression.

By 1914, there had developed in Singapore a small entertainment industry, with travelling and local groups competing with each other and the new cinematic medium. For example, in the week

⁷ Cf. Swee-Hock 2007: 319-320.

⁸ Cit. in Warnk 2009: 230-231.

beginning 6th March 1912, newspapers in Singapore advertised the following programs:

Alhambra: Thuness Kovarick and His Violin in conjunction with the pick of the production of:
Pathé, American Kinema etc.

Harima Hall cinematograph offering 'Gaumont's Greatest Graphic'

Victoria Theatre: Bandmann Opera Company; Chinese New Year entertainment: Part I 'After the Battle'; Part II 'Mustapha'

Theatre Royal: the Dutch and Malay variety entertainers. PRINCE KOBAT SHARIL: Come and see: charming actresses, clever actors, competent orchestra, comfortable theatre

Teutonia Club: Kilkare Koncert Kompany.⁹

Significant here is the mixture of cultural offerings, professional and amateur, catering for Singapore's cosmopolitan population. The performance of the Chinese New Year play in two parts in aid of the Chinese Red Cross Society, written by two local authors, and presented in the high temple of colonial representation, the Victoria Theatre, (which had been converted from the town hall into a functional theatrical performance space), documents a growing interpenetration of performance cultures. While the local Chinese opera continued to flourish in its own venues, the special performance in the Victoria Theatre was clearly designed as a demonstration of cultural occupation and perhaps even of a certain degree of social mobility in an otherwise highly stratified colonial settlement.

Shanghai

Like Singapore, the Chinese port city of Shanghai can be considered a quintessential theatrical hub. With the establishment of the Shanghai International Settlement there emerged in the second half of the nineteenth century a Western expatriate zone with British, Russian, American, German, Japanese and French concessions. The "Settlement" (Concession) had institutional autonomy with its own police force, fire-brigade, driver's licenses, schools, courts and soon its own theatre. In 1874 the first Lyceum Theatre was built for the Amateur Dramatic Club of Shanghai (A.D.C), which had been established in 1866. Although primarily a venue for Europeans, the Lyceum came to have an important role as a broker and intermediary for introducing European-style theatre to China as

⁹ *Singapore Free Press*, 6th March, 1912: 1.

Siyuan Liu argues in his recent book *Performing Hybridity in Colonial-Modern China* (2013).¹⁰ At the Lyceum Chinese spectators had their first encounter with European musical theatre: In 1876, one Chinese spectator saw a Gilbert and Sullivan light opera, *Trial by Jury*:

«Westerners told me this was a story about a lawsuit over a broken marriage promise. At first, the male plaintiff appeared to make a speech. [...] After a long time, four women appeared with the accused. They sang and talked, which again lasted a long time. The judge tore up the file, threw it to the ground, and talked and sang with the jury. [...] While I could not understand the language, judging from the Westerners' applause, foot thumping, and laughter it must have been quite entertaining».¹¹

Admittedly, for most non-English-speaking spectators, an encounter with Gilbert and Sullivan can be a highly exotic and bewildering experience. In Gilbert and Sullivan, everybody sings and dances almost all of the time, which is not a lot different to Wayang Kassim's version of *Cinderella* in Singapore.

The Lyceum played a key role in establishing the transitional hybrid form known as *wenming xi* (so-called 'civilized drama'), the precursor to *huaju*, Chinese spoken drama on the Western model. Its role in the modernization of Chinese theatre needs to be reconsidered as Liu argues. Although the beginnings of *huaju*, are usually seen to lie in Japan with the famous performances by Chinese students of *Camille* and *The Black Slave's Cry to Heaven* (an adaptation of *Uncle Tom's Cabin*) put on by the Spring Willow Dramatic Society,¹² I would like to argue that the Lyceum Theatre had perhaps an even more important role to play *institutionally* in introducing not just *huaju* but all of the many genres of Western theatre to China. Bandmann's companies and other Western troupes performed in Shanghai on a regular basis. The Bandmann productions, which included variety shows, musical comedy, operetta and spoken drama, were renowned for their high professional quality. Most of these performances were, however, predominantly musical with spoken drama playing only a subordinate role.

Institutionally speaking, the Lyceum was different to Chinese theatre in terms of its social and

¹⁰ See Liu 2013.

¹¹ *Shenbao* (Shanghai News), 24th February 1876, cited in Liu 2013, p. 34.

¹² See Savarese 2010: 338-339.

cultural function. The theatre was occasionally frequented by Chinese elites who found it totally different from Beijing style *jungju* and *kunqu* theatre performed in traditional teahouses. The Chinese theatre here was characterized by noise, cigarette sellers, melon seeds and peanuts, the candy peddlers shuttling back and forth between the spectators. A visit to the Lyceum theatre was a more formal occasion. People dressed smartly and the usher bowed spectators into the theatre. The first professional dramatic theatre, Chunyang She (the Spring Sun troupe), was established in 1907 in Shanghai. They rented the Lyceum Theatre and performed a new version of *The Black Slave's Cry for Freedom* there. Being in Chinese many local people now went to the Lyceum Theatre for the first time to see a Chinese performance. This production, Siyuan Liu argues, «literally introduced Western theatrical technology and architecture to the Chinese theatre world, with profound results [...] it was the choice of the Lyceum Theatre, which had remained largely unknown to the Chinese community, and the production's realistic scenery and lighting that would become its lasting impact» (Liu 2013: 59-60). Even more significant was the encounter with proscenium stage and Western theatre architecture, which were significantly different from the teahouse style theatres. This encounter prompted Chinese theatre entrepreneurs to build theatres in the Western-style in Shanghai, the first being opened only one year later. The important mediating role of Japan was also crucial in this process. Not only was Japan the country where students from Asia encountered Western modernization including theatre but technical assistance in building these new theatres also came from Japan, not Europe. Space does not permit me to follow Chinese Theatre history here and the many tensions between tradition and modernity, between *huaju* and *jungju*. Suffice it to say, now theatre in China became both standardized and diversified, it was both Western and Chinese.

Summary

With the emergence of hybrid forms such as *shinpa* in Japan, *win ming xi* in Shanghai, and hybridised genres such as Parsi theatre and its Malay variations, we see that the initial response to Western theatre was a mixture of local and imported forms, all of which had however a degree of music and dance. This is not surprising since much of the Western theatre that was presented in the cities that became theatrical hubs was also a mixture of dance, song and spoken word.

Technologically speaking, there is no doubt that Western theatre was imported as part of the overall modernization imperatives of the early twentieth century. Before the First World War, the most technologically advanced theatre in Asia was the Imperial Theatre in Tokyo, itself a product of the most up-to-date theatre technology from Europe. This period of early globalization produced, I would argue, a highly complex blend of cultural traditions where spoken drama was only one variant. Its most important legacy is however the mutual recognition of theatre beyond exotic bewilderment. Thanks to the theatrical hubs of Bombay, Singapore and Shanghai, the itinerant troops of Bandmann, Parsi theatre, and Chinese students in Japan, the dichotomy between East and West began to be bridged: this is one of the beneficial results of globalization: theatre today, especially Asian theatre, is a result of standardization through diversity.

Bibliography

Carlson, Marvin

2004 *Become Less Provincial*, in «Theatre Survey», XLV, n. 2, pp. 177-180.

Eisenstadt, Shmuel Noah

1987 *Patterns of Modernity*, F. Pinter, London.

Grewal, David Singh

2008 *Network Power: The Social Dynamics of Globalization*, Yale University Press, New Haven and London.

Gupt, Somath

2005 *The Parsi Theatre: Its Origins and Development*, trans. and edited by Kathryn Hansen, Seagull Books, Calcutta.

Liu, Siyuan

2013 *Performing Hybridity in Colonial-Modern China*, Palgrave Macmillan, New York.

Pitches, Jonathan and Aquilina, Stefan, eds.

2017 *Stanislavsky in the World: The System and its Transformations Across Continents*, Bloomsbury, London.

Robinson, Jo

2007 *Becoming More Provincial? The Global and the Local in Theatre History*, in «New

Theatre Quarterly», XXIII, n. 3, pp. 229-240.

Savarese, Nicola

2010 *Eurasian Theatre: Drama and Performance between East and West from Classical Antiquity to the Present*, trans. by Richard Fowler and Vicki Ann Cremona, Icarus, Holstebro, Malta, Wroclaw (*Teatro e spettacolo fra Occidente e Oriente*, Laterza, Roma-Bari 1992).

Swee-Hock, Saw

2007 *The Population of Peninsular Malaysia*, ISEAS Publishing, Singapore.

Warnk, Holger

2009 *Faust Does Nusantara*, in *Lost Times and Untold Tales from the Malay World*, ed. by Jan van der Putten and Mary Kilcline Cody, NUS Press, Singapore, pp. 227-40.

Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies

by Khalid Amine

During much of the twentieth century, international theatre research was typically focused on Europe and America. As that century drew to a close, however, the two international sister organizations (International Federation for Theatre Research; IFTR and Performance Studies International) became more implicated in addressing theatre as a truly global activity. The urgency released from intercultural debates aimed at seeking ways to transcend the polarities of East/West, and even North/South, within a global environment, is the most significant indication of a paradigm shift in the 'New Theatrology' and performance research at the end of the last century. As a revisionary project, the inception of the intercultural debate in the 1990s ushered in the promise of offering the rest of the world, specifically marginalized constituencies, a platform from which to articulate their own positions and eclipsed historiographies. In line with these belated developments, has been a remarkable interest in Arabic theatre traditions.

This paper is devoted to a series of explorations into the local and global dimensions of performance research in Arabic speaking North Africa, and the interplay between West and East from the standpoint of a double critique. It explores the early *Ta-awrubu* (westernisation) of the Arab theatre stage that had been conditioned by its encounter with the Western Other since the Napoleonic invasion of Egypt. The Napoleonic military expedition to Egypt (1798-1801) has ever since marked the beginning of such a conflicting interference between what the Moroccan sociologist Abdelkebir Khatibi calls "*le pouvoir de parole*", that is, the power of the utterance, of an incessant Arabo-Islamic autocratic metaphysics, on the one hand, and the ascendant Eurocentric negation of Otherness, on the other hand.

My ambition is to critique the discourses on performances that used to "speak" in the name of the Arab world, and yet was informed by a deeply rooted Eurocentrism. It is worth noting, however, that such critique is equally a reflection on how the Arabs view their performance cultures. It is a "double critique" which is partly inspired by Khatibi's proposition of an "uncompromising difference". The aim is to transcend simplistic Hegelianism by overturning its dichotomous

relationships as Occident/Orient, West/East – only to emerge as a deconstructive praxis of difference. The first implication of such critique is a complete shake up of Eurocentrism as manifested in world theatre history. As to the second implication, it is affirmation itself as proposed by Khatibi. In other words, the Arabs of North Africa, like other peoples of the globe, have performed themselves to themselves, yet in ways different from the Western tradition of theatre making. My contention here is that the Arabs' sense of Otherness and difference were eclipsed by the shock of encounter with the coloniser, that is the Western Other, at a time characterised by the Arab regression rather than backwardness.

The Journey West

The Arab acquaintance with the Western dramatic medium was inaugurated by the 1798 Napoleonic invasion of Egypt. Theatre was among the Napoleonic civilizing tools in Egypt. The presence of representatives of fine arts in the expedition was not only part of the so-called cultural or civilizing mission, but also a precursor of the corporal conquest of the Oriental body. Napoleon Bonaparte brought with him the three basic constituencies of European modernity: power, competition, and knowledge. And if we wish to situate these three aspects in relation to our modernity, we will find: colonial intervention, competition between European powers (mainly England and France), and the emergence of modern thought in the Arab world. The Napoleonic military expedition has ever since marked the beginning of a conflicting interplay between modernity and colonialism. The Arabs' appropriation of Western models of theatre making came as an effect of this interplay. Soon after Cairo was captured on 21st July 1798, «French bands played, concerts were organized, and Tivoli, near Esbekeih, was opened with dancing, gaming, reading and refreshment rooms». As he was preparing to leave Egypt on 22nd August 1799, Napoleon wrote a significant note to his successor, General Kléber, explaining the imperatives of theatre activity: «I have already asked several times for a troupe of comedians. I will make a special point of sending you one. This item is of great importance for the army and as the means of beginning to change the customs of the country».

Napoleon's introduction of theatre was aimed to serve two main objectives: 1) a means of entertainment for the soldiers... 2) an agency aimed at changing people's traditions and implementing French civilizing mission. Indeed, the Napoleonic aspirations echoes Karl Marx's

thesis on the British colonialism and its double mission in a supposedly backward India: «England has to fulfill a double mission in India: one destructive, the other regenerating the annihilation of old Asiatic society, and the laying the material foundations of Western society in Asia» (Marx 1853)¹. The destructive task led to breaking up the native communities and uprooting the local industry, whereas the regenerating undertaking pursued the path of modernizing India. The impact on India was so deep to the extent that Indians found themselves between two doors: that of the East that refuses to close totally and that of the West that refuses to open widely. Khatibi provides a significant reading of Marx's terrifying statement: «the murder of the traditions of the other and the liquidation of its past are necessary so that the West, while seizing the world, can expand beyond its limits while remaining unchanged in the end. The East must be shaken up in order to come back to the West» (Khatibi 1985: 12).² The introduction of European theatrical traditions was utilized as a means to bring the East back to the West.³

Arabic appropriations of the Western dramatic/theatrical models were inaugurated in 1847, a significant date that is so often referred to as the point of departure/rupture. While there is a general consensus between Arab and Western scholars alike that the first modern Arabic play in the European sense was born in Beirut with Marun al-Naqqash's *al-Bakhiil* (1848) no scholarly attention has yet been paid to another modern Arabic play that was published in the Arab World. This pioneering play is entitled *Nuzhat al-Muchtaq Wa-Rus-sàt al-Uchaaq fi Madinat Tiryaaq fi al-Iraq* ("The Pleasure Trip of the Enamoured and the Agony of Lovers in the City of Tiryaaq in Iraq"). It was composed by Abraham Daninos, an Arabic-speaking Sephardic Jew from Algiers. Shnuel Moreh and Philip Sadgrove, in their groundbreaking collection of Jewish dramas in Arabic entitled *Jewish Contributions to Nineteenth Century Arabic Theatre: Plays from Algeria and Syria A Study and Texts*,

¹ Karl Marx, *The Future Results of British Rule in India*, in «New-York Daily Tribune», 8th August 1853 (reprinted in the «New-York Semi-Weekly Tribune», No. 856, 9th August 1853; <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1853/07/22.htm>, last access: 4th December 2011).

² Khatibi defines double critique in the following terms: «So, I call for a double critique: which is centered on us as it is centered on the West and which should take place between us and them. Its aim is to deconstruct both the concept of unity and entirety that we are burdened with. Double critique aims at a demolition of divinity and ideology which are based on origin and absolute unity...I believe that this is the only effective way which can support our strategy. The countries which are subjugated by the West, whatever the subjugation is, can know the foundation of Western domination and ask a very critical question away from the delusive assumptions of origin and unity» [my own translation] (Khatibi 1990: 12).

³ Our modernity is the result of our coming to terms with colonial ambivalence between violent rule and the utopia of modernity, on the one hand, and re-thinking our great narratives such as pan Islamism or pan Arabism. North Africa has been a transit region of the cross-over between colonialism and modernity. For instance, post-war European concepts for mass housing developments came about in colonial cities like Casablanca in Morocco, then transplanted later to the outskirts of Paris, London, and Berlin, etc. Casablanca, in particular, was a test case for 'the city of tomorrow'.

provide ample evidence about the publication of Daninos' dramatic piece before al-Naqqash's performance of *The Miser*: «Now it is clear from the texts published here that al-Naqqash had a predecessor further afield in the far West of the Ottoman Empire in Algeria, Abraham Daninos» (Moreh and Sadgrove 1996: 16). The play was printed in Algiers in lithograph and then sent to a member of La Société Asiatique in Paris. Daninos' play was first mentioned in *Le Journal Asiatique* on 17th August 1848 by Jules Mohl:

«Before leaving Arabic poetry, I should mention a literary curiosity; it is an Arabic verse drama, preceded by a statement about the dramatic situation and the list of characters. At last, a full drama, whereby the author, Mr Daninos, in Algiers, seems to attempt to give the Arabs the taste of the performance and dramatic poetry» (Moreh and Sadgrove 1996: 10-11).⁴

Moreh's review presents Daninos as a pioneer of the field of drama in the Arab world, and the play is seen as an attempt at familiarizing the Arabs with the making of spectacle and dramatic poetry. However, the fact that Daninos is the father of modern Arabic drama does not mean that the Arabs were previously unfamiliar with the art of performance. That is, Moreh's review is biased by the Eurocentric claim of the mastery of the genre.⁵

Daninos' play is an 'African-European hybrid', for its constructs belong to two different cultures. The play, then, can be considered a product of the third space, the hybridized space of the colony. Its extended dialogues in verse are frequently unacknowledged quotations from *Alf Layla wa-Layla* ("The Thousand and One Nights") and from *Kashf al-Asraar* ("The Revelation of Secrets") by Izz Al-Din B. Abd al-Salam al-Maqdissi (Baquir 1973: 13). The play has a local field of reference besides its recourse to an alien medium. Daninos' play has a prologue, a list of characters, and stage directions. Its prologue contains a brief synopsis of the whole drama. This may have been read by a figure called al-was-saf ("The Praiser of God") (Moreh and Sadgrove 1996:22). This technique,

⁴ The translation from French is mine.

«Avant de quitter la poésie arabe, je dois mentionner une curiosité littéraire; c'est un drame Arabe en vers, précédé de l'exposé de la situation, de la liste des personnages, enfin un drame en règle, au moyen duquel l'auteur, Mr Daninos, à Alger, paraît vouloir essayer de donner aux Arabes le goût du spectacle et de la poésie dramatique» (Moreh and Sadgrove 1996: 10-11).

⁵ Daninos' play was also mentioned in 1850 in the annual review of literature in the Zeitschrift der Deutschen morgenlan-diichen Gesellschaft: «The newest of the newest in the grove of the Arabic muses is at present a play in verse by Mr Daninos, interpreter at the Civil Court of Justice in Algiers, entitled *The Tranquillities of Mind of those filled with Desire and the Pain of Lovers*, of course an Afro-European hybrid. You could hardly call it a Semitic half-breed. In any case it is only slightly related to Bottcher's Aeltesten Bühnendichtungen [Oldest Dramatic Poems]» (Moreh and Sadgrove 1996: 11).

which is typical of the Arabic tradition of shadow play, proves that Daninos' textual practice was oscillating between Self and Other, and eventually between East and West.

Sometime between 1847 and February 1848, Marun al-Naqqash (a Christian Lebanese businessman) performed his Arabic adaptation of Molière's *L'Avare: Al-Bakhiil* ("The Miser"). Al-Naqqash's play was performed by male members of his family and attended by the elites of the Lebanese society – a Westernized and liberal rising upper class, somehow a supplement or shadow of a deeply rooted European bourgeoisie. A host of drama critics (Western and Arab alike) mistakenly acknowledges Marun al-Naqqash's *Al-Bakhiil* as a founding presence and a starting point of modern Arabic drama. M.M. Badawi, for example, declares,

«Modern Arabic drama is an importation from the West: it was directly and consciously borrowed in about the middle of the nineteenth century by a Lebanese writer in Beirut Marun Al-Naqqash, and two decades later by an Egyptian in Cairo, Yaqub Sannu» (Badawi 1988: 7).⁶

Badawi's statement, though unaware of the existence of Daninos, is a clear testimony about the beginnings of Arab appropriation of the Western model. However, reading backwards would eventually problematize Marun al-Naqqash's experiment as a landmark beginning in the Arab world, for this landmark represents a moment of rupture rather than a moment of departure from theatrical tradition. It is a rupture between a period of indigenous performing events that might have been dynamized from within, and a new era of imitation and mimicry that will last for a hundred years or so. Of course, the degree of imitation varies from one drama to another through the strategy of 'molding,' yet the medium remains always alien. 'Molding' is also a form of interweaving of different performance traditions within performance.

At the opening performance of *Al-Bakhiil* which took place on an improvised stage in Marun al-Naqqash's house, and that was attended by important personalities, he delivered a significant

⁶ Meanwhile, Farouk Abdel Wahab declares: «In 1848 a young man from Beirut by the name of Marun al-Naqqash brought the French (and to some extent also the Italian) theater closer to home by writing and producing the first Arabic play on a European model, *al-Bakhiil*» (Farouk Abdel Wahab 1974: 18). Mahmoud Manzalaoui also admits that «the date 1847 marks the occasion when Marun al-Naqqash (1817-55) and male members of his family put a performance in his own house» (Manzalaoui 1977: 18). Mohammed al-Khozai states that «the art of the theater, or rather dramatic literature as it is conceived today, had been long absent, until, in 1847, the first Arab dramatist made an innovative attempt at writing and producing a play based on a European model» (al-Khozai 1984: 1). Besides these established scholars from the Arab World who confirm that al-Naqqash's play is the first dramatic piece in Arabic, there are other Arab intellectuals who follow the general consensus about this misleading departure.

speech acknowledging the Western influences in his work. Al-Naqqash described his play as a «literary theatre and a European gold cast in Arab molds» (al-Naqqash quoted in al-Khozai 1984: 23). Thus, since the medium is European, it should be remodeled to fit Arabic taste – a taste oriented by indigenous customs of free and adaptive festive performance events such as al-halqa and L'bsat.⁷

The Apparatus of Translation and the Spread of the Western Model

The first visiting European theatre companies performed Shakespeare and other classics in Egypt, a cultural centre in the Arab world since the Napoleonic invasion. These performances were examples of transplanting Western civilization in the so-called Oriental world where they served as entertainment for troops, as well as landmarks of superiority insofar as they were performed in European languages and to audiences made up of, mainly, Europeans and 'European converts' – that is, Westernized Arabs and Turks. Arab audiences, then, were a minority of *nouveaux riches* and privileged people. The first Shakespearean plays performed in the Arab world were *Anthony and Cleopatra*, *Othello*, *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, and *Macbeth*. These plays were performed in private clubs and privileged coffee houses until 1868 when the first permanent theatre was built in Egypt and named "Commedia". A year later, the Khedive Ismail ordered the Opera House to be constructed in commemoration of the completion of the Suez Canal in 1869. Arab intellectuals admired European plays and identified with dramatic characters that stirred their passions and overwhelmed their emotions.

The introduction of Shakespeare into the Arab World, then, was part of the dynamics of colonization rather, the dissemination of the West into non-Western territories. The three years of the French expedition in Egypt served to acquaint the Arabs not only with the plays of Shakespeare and Molière among other European canons, but also, and most importantly, with the genre of drama as deployed and developed in Europe. Such tradition was sustained during the reign of

⁷ "Al-halqa" is a public performance in the form of a circle in a public space (be it a marketplace, Medina Gate, or a newly devised downtown square). It is a space of popular culture that is open to people from all different paths of life. "Al-halqa" hovers between high culture and low mass culture, sacred and profane literacy and orality. Its repertoire combines fantastic, mythical, and historical narratives from *Thousand and One Nights* and *Sirat Bani Hilal*, as well as stories from the holy Quran and the Sunna of the prophet Mohammed along with local, witty narrative and performative forms. "L'bsat" is another Moroccan performance tradition. It means "a large plain", "carpet", or "amusement". In the form of a social satire, L'bsat enacts a neurosis whose narrative symptoms are profoundly metaphorical. Its themes are politically sensitive and aim at touching the hierarchical power structure. Corruption and power abuse are major themes of L'bsat that are ironically performed inside houses of al-makhzen (officials' homes).

Mohammed Ali, who invited European companies, especially French Theatrical troupes, to perform in Egypt. The first cultural contact with Shakespeare, as an exemplary first instance, was established through the mediation of French translations and adaptations, which marked the subsequent use of Shakespeare by Arab translators, playwrights, directors, actors, and readers, since these first translations were in fact ‘translations of translations’ or supplements of other supplements, which invoked a constant refashioning of the master model. The first Arabs who translated Shakespeare either Islamized or omitted certain Christian oaths, ribald jokes, and lewd allusions, which could hardly be accepted and transferred into Arabic, the sacred language of the Quran. The mediation through translation and cultural transformation to Arabo-Islamic standards resulted in a distortion of the original Shakespearean model.

Jacob M. Landou, in *Studies in The Arab Theater and Cinema*, comments on the Arab translations of Shakespeare that:

«in the early days of the Arab theatre, approximately from its beginning until the First World War, most translated plays were ‘adapted’ for the benefit of the audiences. Transposition of the plot to surroundings known to the theater’s patrons were not uncommon in the early days of other theaters, such as the Romanian. Transpositions, however, necessitated also the changing of place names and the names of the ‘dramatis personae’, sometimes quite ingeniously (Othello appeared as Ata Allah)» (Landou 1957: 108).

Thus, adding scenes and changing names and locations were common practices among the early Arab translators who strove to transpose Shakespeare into a different environment. In the early translations of Shakespeare into Arabic, adaptation was a common practice. It is important to note that the Arabs insisted on adapting rather than translating Shakespeare. Christopher Spencer defines adaptation as an act of rewriting that includes substantial cuts of scenes, speeches, and speech assignments; much alteration of language; and at least one and usually several important (or scene-length) additions (Christopher Spencer, quoted in Cohn 1976: 3). Indeed, the hegemony of adaptation over other modes of cultural exchange between the Orient and its Other has strong implications. The first Arab translators were aware of the general audiences’ religious and cultural sensibilities. Their translations were far removed from the Shakespeare text due to the differences

between the two languages and the two cultures. The outcome is a text that is neither a translation nor a supplement to Shakespeare's text, but rather an Arabized, molded, and hybridized adaptation to meet Arabo-Islamic standards.

As an example, the first Arabic translation of *Romeo and Juliet* (by: Wajih Al-Hadad and performed by Salama Hijazi's theatrical troupe in 1905) foregrounds an important aspect of Shakespeare's reception in the Arab world. The play was subtitled *Martyrs of Love* (*Chuhada al-gharam*), which is an allusion to the well known love story in the Arab literature of the Umayyad period (661-750) called *Qays and Layla*. The Shakespearean model was thus criss-crossed by an Arabic version as its counter-part. Khalil Mutran (1872-1949), an established Arab poet, also took liberties while translating *Hamlet*. His translation of *Hamlet*, which bears no date of publication in its first edition, «did not translate directly from the English text, but from the French text of George Duval» (Badawi 1964: 189). As a result of too many omissions, Mutran's translation is divided into four acts instead of the original five. Indeed, Mutran didn't leave a single page unchanged from the original. The original first scene of the second act, which introduces the audience to Polonius' bombastic instructions to Reynaldo to spy on Laertes in France, together with Ophelia's imparting news of Hamlet's madness to her father, is eliminated, and an additional 50 lines are deleted from the following scene. In brief, early translations of Shakespeare into Arabic sought to smooth the shock of encounter with Western Otherness. Most translations compromised between Shakespeare's text and the sensibilities of the Arab culture as well as the general test of its public.

Although most translations of Shakespeare into Arabic were in prose, the plays in their original form provided some Arab playwrights and poets with a model to imitate. Ahmed Shawqi (1868-1932), in his adaptation entitled *Masra' Cleopatra* ("The Murder of Cleopatra", 1927) borrowed some scenes from Shakespeare. Even the imagery and metaphors used by Shawqi are Shakespearean. The only difference is in his interpretation of Cleopatra's character, for Shawqi conceives her as a patriotic queen of old Egypt, whereas Shakespeare presents her as a wanton, fickle woman whose moods are unpredictable and who is erotic by nature. Indeed, Shawqi's interpretation of the character of Cleopatra is part of the dynamics of negotiating a margin within the Shakespearean space. Another obvious connection with Shakespeare is found in Tawfiq al-Hakim's play entitled *Ad-dunya riwaya hazliya* ("Life is a Comedy") published in 1974. In the second part of al-Hakim's play, the balcony scene of Shakespeare's *Romeo and Juliet* is reproduced as a

dream sequence in which of the main characters of the play are incarnated as Romeo and his beloved Juliet. The same characters are re-incarnated as *Antony and Cleopatra* in Shakespeare's original play (II, v). In these two scenes that parody Shakespeare, al-Hakim used practically the same diction of the master models, though in a humorous way. Meanwhile, Hafiz Ibrahim (1872-1932) seems to have read and enjoyed *Macbeth* to the point of being inspired to compose a poem *Khanjar Macbeth* ("Macbeth's Dagger"). The poem is subtitled "An Ode translated from the English Poet Shakespeare", and consists of twenty-five verses that fuse together Macbeth's soliloquy (II, i, 33-61) and the actual dagger scene itself.

Divided Loyalties

The Arabs' appropriation of Western models of theatre-making came as a consequence of their abrupt disavowal of native performance cultures along with their own cultural identity (Khatibi 1990: 143).⁸ The colonial enterprise has, indeed, brought about divided loyalties manifested in two mystifying discursive practices that look different but share a slot of essentialism as a major source of epistemic violence. The first stance sees Western theatre as a supreme model opposed to its local counterpart that is so often called 'pre-theatre'. In fact, this position also reproduces the same Eurocentric eclipse, if not exclusion, of other peoples' performance traditions. In this context, the European theatrical traditions are considered as unique models that should be imitated and reproduced. In other words, there is no other theatrical practice but the one that developed in old Greece and re-appropriated by many parts of Europe some twenty centuries later. However, Western theatrical models are more than dramatic/theatrical spaces, for they are cultural and discursive ones as well. These models are not homogeneous and subject to the same rules and structures, for they are multifold, heterogeneous, and variable from one Western country to another, and most importantly, one European theatrical age to another with all the ruptures and epistemic breaks between them. Borrowing Western models without critiquing their exclusivist tropes amounts to a new kind of colonialism.

⁸ My own deployment of Khatibi's "double critique" aims at foregrounding what Khatibi has termed "the affirmation of a difference". The first implication of such critique is the deconstitution of Western Logocentrism as manifested in the history of dramatic art. As to the second implication, it is affirmation itself as proposed by Khatibi. In other words, the Arabs have their own performance cultures, yet different from the Western traditions of theater making.

This discourse held by many westernized Arabs falls into another kind of essentialism which sees European theatre as a unique and homogeneous *epitome* that should be disseminated all over the world even at the expense of other peoples' performative agencies. Lila Abu-Lughod calls these westernized Arabs 'guides of modernity'. Her sharp argumentation runs thus:

«a concerned group of culture-industry professionals has constructed of [...] women, youths, and rural people a subaltern object in need of enlightenment. Appropriating and inflecting western discourses on development they construct themselves as guides of modernity and assume the responsibility of producing [...] the virtuous modern citizen» (Abou-Lughod 1995: 191).

The Europeanization of Arabic performance ("Ta-awrub al-furja al-arabia") exemplifies the complicity of colonized subjects. Rustom Bharucha's critique in *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics* explains the dangers of such 'exchange': «Colonialism, one might say, does not operate through principles of "exchange". Rather, it appropriates, decontextualizes, and represents the "other" culture, often with the complicity of its colonized subjects. It legitimates its authority only by asserting its cultural superiority» (Bharucha 1992:2). There is no exchange in the tradition of going West under colonial corporal conquest of alterity, for such exchange is, in fact, a one way utterance that claims an inherent power. At this juncture we might widen our frame of reference to include Gayatri C. Spivak's agonistic outcry about the subaltern's inability to speak, an outcry that is very much contested and misunderstood by many actants in the Postcolonial field. Indeed, «the subaltern can't speak», Spivak explains, «means that even when the subaltern makes an effort to the death to speak, she is not able to be heard, and speaking and hearing complete the speech act. That's what it had meant, and anguish marked the spot» (Spivak 1996: 292). Exchange requires reciprocity rather than a one-way communication; and this constitutes the Subaltern predicament along with the inability to recover her/his voice. The subaltern's inaudible cry preconditions the impossibility of communication. Such silent cry reminds us of Brecht's *Mother Courage* when confronted with the body of her proper son. Empowering such voice requires much of what Gramsci calls 'optimism of the will' played against the agonistic 'pessimism of the intellect'.

With the advent of colonialism, the colonial machine eclipsed the differences between Self and Other and forced bipolar opposites such as colonizer/colonized, Western/Oriental, superior/inferior, civilized/primitive. The European subject forcefully made his way to the Others' space and eclipsed the latter's voice. The Eurocentric exclusion, then, prevailed within the empire(s). The canonization of the Western dramatic and performance traditions were made possible in the colonies by relegating indigenous performance cultures as non-dramas, manifested forms of folklore and formulaic Orality, or at best, as pre-theatrical phenomena. Thus the fiction, invoked by the great narrative of Eurocentric tradition in order to assert itself as a founding presence, became reality through various strategies of containment, appropriation, and dissemination.

Indeed, modern Arabic theatre has been informed by the previously mentioned Eurocentric claim to the birth and mastery of theatre practice. It has been «over determined from without» (Fanon 1996: 116), transfixed and emptied as well as exploded in the “fetishistic” and stereotypical dialectics of the gaze of the Other. Within the conflict-economy of colonial discourse, the Arabs' Other was experienced as a stifling burden rather than a diminished and reduced category. Admittedly, this Other presented itself as a transcendental entity. In a related vein, Homi Bhabha argues that «not self and other but the ‘Otherness’ of the self inscribed in the perverse palimpsest of colonial identity» (Bhabha 1986: XV). The rhetorical strategy of negation and reductive annihilation has been so often deployed by Western orientalist (French ethnographers in the case of the Maghreb) to designate the Arabs as a cultural Other whose presence is eclipsed and substituted by an overwhelming absence and emptiness so as to justify colonial corporal and discursive expansion. Thus, the West prevailed «within the West and outside; in [the] structures and in [the] minds» (Fanon 1967: 193) of the colonized Arabs. In this context, the legacy of reification and auto-reductionism operated as a form of conceptual entail or constraint on the Arabs' attempts to recover theatrical experience. These instances of reification that were brought about by the colonial encounter caused a rupture between the old tradition and the newly acquired one. The introduction of Western Theatrical traditions in the Arab World took place precisely at this very moment of rupture. The first negotiations of Western dramas – as outlined in the previous section – represent the phase of duplicating the Western model, though they can be

considered double enunciations outspoken by the colonized in order to subvert the surveying model of the colonizing Other.

Thus, the Arab subject was invited to borrow Eurocentric theatre discourses via different Western colonial enterprises without realizing, at least in the earliest beginnings, their claim of universality, their subordination of the political in favor of the poetical, their specific relations to particular peoples, and most importantly, their deployment as parts of the strategy of extending and disseminating the West into non-Western territories. «The influence of the West», as John Maier admits», is a burden on all Arabic writers who opt to write in narrative forms invented by and for the west» (Maier 1996: 178). Theatre practice, then, is among the Western artistic forms that have significantly influenced the Arab intellectual. The burden of such influence is felt through the Arab's appropriation of the *proscenium tradition* that does not match their cultural structures. The act of borrowing has been justified as one of the different “facets of modernism.” However, such modernism did not develop as a dialectical relationship, or as a result of a conflicting internal economy/politics; it had been part of the Western desire to contain the Arab's cultural otherness. It was transplanted in the Arab body from without. Of course, a local *intelligentsia* enhanced the incorporation of Western models. Paul Bowles, the most prominent American expatriate writer who lived in Morocco for more than fifty years, writes about the predicament of self-annihilation experienced by some Moroccan intellectuals in the Forward to a collection of essays entitled *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*: «My own belief is that the people of the alien cultures are being ravaged not so much by the by-products of our civilization as by the irrational longing on the part of members of their own educated minorities to cease being themselves and become Westerners» (Bowles 1984: VIII). Clearly, this statement by a Westerner who strove to rid his gaze of the masks of difference and who chose to live in a double exile⁹ reveals the violence of the letter as experienced by the natives. The colonial enterprise produced a native *intelligentsia* that spoke the same language as the colonizer. Western literary forms, among other things, were thus internalized by the educated elites who were already incorporated within the Western discourse as docile bodies ready to rehearse the colonial text.

⁹ “Double Exile” here refers to the situation of estrangement related to Paul Bowles as an American writer who lived for about 50 years in Tangier, a voluntary exile which had contributed a great deal to his ambiguous compromises.

From 1847 until the mid 1960s, Arabic theatre could not escape the Western *telos* as manifested in the European apparatuses of playwriting and theatre making.¹⁰ Dramatic texts were ranging from translations and adaptations of Molière and Shakespeare, and embryonic forms of Arabization were attempted – mostly coming from the Middle East as it was far ahead in assimilating Western theatre. Meanwhile, the Arabization of foreign texts (texts written, or rather re-written, with recourse to an alien text) was a common practice. Thus, these were native appropriations of an alien medium though they strove to mirror an inner self, for in borrowing the Western model, “the shape of lives and the shape of narratives” change in the process. This period was characterized by native collaboration through various excesses of self-annihilation and the othering of the self. Consequently, the Western text becomes the model of all writing. Here, again, Western logocentrism found its way in structuring and refashioning dramatic writing in the Arab World.

The Journey back to the East

The second posture, however, is a result of the previously outlined one-way communication as it repudiates Western performance models at large and calls instead, for a return to the “indigenous” performance traditions, and by extension, a return to pre-colonial Africa traditions. The quest for the so called pre-colonial purity is an untenable one that is partly inspired by Frantz Fanon’s call to leave the European model behind. The past in its three intrinsic manifestations of memory, tradition, and history has reasserted itself, demanding attention, allegiance, and even homage from the present. This tendency has led some to the worship of ancestral ways of performing everyday life, and eventually to a useless quest for purity that amounts to a new kind of logocentrism which can be called “Arabocentrism”. Such essentialist intellectual and theatrical enterprises rest upon a new myth of origin in the name of “authentic” Arabic theatre, a tendency that has also been fueled by discourses of Pan-Arabism in the realm of politics. In a related context, Edward Said openly discredits all kinds of essentialism that surrounds discourses of national cultures: «Far from being unitary or monolithic or autonomous things, cultures actually assume more foreign elements, alterities, differences, than they consciously exclude» (Said 1994: 15). The

¹⁰ Lenin El-Ramly describes the first Arabic reception of Western Theatre: «Discussing the French Expedition to Egypt of which he was a witness, Egyptian Chronicler Abdel-Rahman al-Jabarti wrote that the French had constructed at al- Azbakiyya quarter special buildings where men and women would gather to engage in unrestricted entertainment and acts of licentiousness. It was theatre that he was describing. As we get to know later, Egyptian natives would go out of their way to steal a look at what took place inside» (El-Ramly 2008: 1).

rebirth of literary/theatrical Pan-Arabism in the late 1960s is not an immaculate conception. It is a painful process of renewal that grew out of attribution and contention, a postcolonial struggle affected by violent taxonomic labeling and conflicting aspirations for a better future. Yet, the period of crisis that followed 1948 (the beginning of Arab/Israeli conflict) is the catalytic stage for the emergence of the seemingly irreconcilable struggle between political necessity and the creative imagination. Arab nationalism, as has mostly been performed on Arab stage, seems to enact the same violence against those it identifies as the Other, including the native non-Arabs such as the Imazeghen people in North Africa.

However, the so-called “authentic” performance cultures are fundamentally diasporic cultural constructs that constantly change time and again, and are transformed according to the inner dynamics of folk traditions as adaptive, fluid, and changing behaviors. Despite that these performances have been of great artistic delight as social dramas belonging to what Victor Turner calls society’s ‘subjunctive mood’, they did not develop into a theatrical activity similar to western theatre. Decolonizing Arab theatre from Western *telos* does not mean a recuperation of a ‘pure’ or ‘original’ performance tradition that pre-existed the colonial encounter. Such tendency falls into an inevitable process of inverted violence and a dangerous quest for purity.

«Does there even exist the possibility of returning to an ‘authentic’ state, or are we not all somehow caught upon an interactive and never-to-be-completed networking where both subaltern formations and institutional powers are subjected to interruption, transgression, fragmentation and transformation?» (Chambers 1994: 74).

There is no way back to an authentic or rather pure state. The Europe that we want to redeem ourselves from has become part of our past, memory and history; a part that we cannot erase. In Derridean terms, the “authentic” is very much like a “cinder” or a “trace,” for it destroys its purity at the very moment of presenting itself or rather thrown into being. The matrix form of plenitude, fullness, and origin is a myth. Derrida puts it thus: «The concept of origin [...] is nothing but the myth of effacement of the trace that is to say of an originally difference that is neither absence nor presence, neither negative nor positive» (Derrida 1976: 167). Obviously, origin as presence is, according to Derrida, 'the myth of addition'. There is no origin but *difference*; there is no presence

but representation. The origin is constructed only through a non-origin; its existence as *différance* precedes its delusive essence, for it originates in a lack of plenitude. «The trace», as a matter of fact, «is not only the disappearance of origin [...] it means that the origin did not even disappear, that it was never constituted except reciprocally by a non-origin, the trace, which thus becomes the origin of the origin» (Derrida 1981: 61). The implications of Derrida's deconstruction of the Western metaphysics of presence and plenitude – as manifested in the myth of origin – are extremely important in the present critique of 'going past'. Despite the illusion of boundedness, theatre evolves historically through mimetic borrowings, appropriations, and cultural exchanges. There is no theatre in, and of, itself. Western theatres are themselves hybrid models. More than that, theatrical art is a hybrid medium that necessitates a transformation of something written on a script into an acoustic and visual world called the *mise en scène*.

Crossing Borders between West and East

The Moroccan playwright Abdelkrim Berrchid's *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud* ("Otayl, Horses and Gunpowder") (Berrechid 1975)¹¹ exemplifies the everlasting quest for a lost tradition, yet with a permanent negotiation with the Western canon. The play manifests a disturbing gulf between what is represented and what is representing. Otayl's little drama is clearly a revised version of Shakespeare's *Othello*. Shakespeare's characters: Othello, Desdemona and Iago (re)appear in Berrechid's drama as Otayl, Maymuna, and Iago. The reader/audience of Berrechid's play cannot help thinking of the original Shakespeare play. The character of Shahrayar, however, refers us to the Arabian Nights. A strong literary allusion is established as he enters in his majestic ceremonial manner that is typical of the famous narrative stories of the *Thousand and One Nights*. Al-Bouhou is another literary reference that reminds the reader of the famous character in "L'bsat" as a Moroccan performance tradition. In the present festivity, Al-Bouhou remains the spokesman of the lower classes who is admitted into the palace and granted license to perform in the lights of "topsy-turvidom".¹² Sayid Ghamud is another character from the "L'bsat" tradition that reminds the reader of this indigenous theatrical form.

¹¹ The play was first performed in 1975-'76 by the amateur theatrical company ("At-ta'sis al-masrahiya") of Casablanca and directed by Ibrahim Ouarda.

¹² «BOUHOU: Who am I? I am the one who put on the garments of a fool. I am the one who took people's complains to your majesty, then I came disguised as a clown loaded by the sufferings of the poor ones, the hunger of the hungry ones. I came to you

Literary allusions that permeate the text establish self-conscious vehicles of the drama's awareness of the heterogeneity of mimesis itself as it turns the mirror on its own medium. *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud* brings together Shakespeare's Othello and Iago, on the one hand, and Shahrayar and Haroun Arrachid, on the other hand. All these characters are loaded with some kind of mythical grandeur and historical presence, at least in the imagination of people. However, Berrechid's festive methodology demythologizes these characters' mythos. At the end of the play, they emerge as new human beings (festive characters) who are free and emancipated from previous confines. The play, then, seeks to deconstruct the mythical proportions attributed to Shakespeare's Moor as well as the victimizer of the *Arabian Nights*. This very fact shows that Berrechid resists not only the Shakespeare myth, but also that of Shahrayar though it is a local product. In this context, Berrechid seems to offer a double demystification: the first demystification concerns Shakespearean representation of the Moor, and the second one regards local historical/imaginary figures. This double demystification is also an attempt at re-locating the demystified *dramatis personae* in a new and different con/text; this new con/text is manifestly the postcolonial hybrid space that is so often referred to by Berrechid as the Festive space. All characters are transplanted into a Moroccan context.

Otayl wal-Xayl wal-ba-ru-d brings together Shakespeare's Othello and Iago on the one hand, and Shahrayar and Haroun Arrachid, on the other hand. All these characters are loaded with some kind of mythical grandeur and historical presence, at least in the imagination of people. However, Berrechid's festive methodology demythologized these characters' mythos. At the end of the play, they emerge as new human beings (festive characters) who are free and emancipated from previous confines. The play, then, seeks to deconstruct the mythical proportions attributed to Shakespeare's Moor as well as the victimizer of *The Arabian Nights*, which shows that Berrechid resists not only the Shakespeare myth, but also that of Shahrayar though it is a local product. In this context, Berrechid seems to offer a double demystification: the first demystification concerns Shakespearean representation of the Moor, and the second one regards local historical/imaginary figures. This double demystification is also an attempt to re-locate the demystified *dramatis persona* in a new and different con/text; this new con/text is manifestly the postcolonial hybrid space that is so often referred to by Berrechid as the Festive space. All characters are transplanted

with things that happen in your absent presence» (Berrechid 1975: 31).

into a Moroccan context. By the end of the play, their “Moroccanness” becomes apparent as a dominant feature. Shakespeare, then, is brought to the fore only to be backgrounded and de-mythologized. By the end of the play, the characters’ ‘Moroccaness’ becomes as apparent as a dominant feature.

Imruu al-qays fi Bariz (“Imruu al-qays in Paris”)¹³ is Berrechid's second play that is strongly related to the Shakespearean canon. Unlike *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud* that is an immediate response to *Othello* and a way of coming to terms with Shakespeare's representation of the Moorish Other. *Imruu al-qays fi-Bariz* is a projection of the present state of being in the Arab world with a particular reference to Hamlet's situation. Berrechid describes the link between Hamlet and Imruu al-qays in the following terms:

«I was always fascinated by Imruu al-qays not only as a poet but also as dramatic personae who has strong affinities with the character of Hamlet, the Prince of Denmark. Both of them are princes; they both lost their fathers and kingdoms. Each of them strived to avenge his father and restore his proper kingdom. Hamlet's knowledge of his father's death-that he performs on stage-constitutes a moment of transition between two periods and two characters; and so is the case of Imruu al-Qays. Since there is that borderline between today and tomorrow, wine and the matter» (Berrechid 1982: 16).

Obviously, what attracts Berrechid to Shakespeare's *Hamlet* is the tragic predicament of bewilderment, hesitation and procrastination besides the loss of the father and the kingdom. The play draws attention to the similarities between the well-known Arab poet and prince, Imruu al-qays and the mythical Shakespearean character, Hamlet. Imruu al-qays in the present festivity is transposed to a different time and space in order to suggest the predicament of the postcolonial Arab subject:

«Do not search for Imruu al-qays beyond the relation between East and West, past and present, the possible and the impossible. The new Imruu al-quays cannot be but the spirit of this new age, that is the age of homesickness, murders, and military coup d'etat, and the

¹³ Berrechid 1982 (all references are from our English translation).

migration of intellectuals and laborers in search for bread and dignity» (Berrechid 1982: 15-16).

Hamlet's tragedy of delay and procrastination are re-appropriated by Berrechid so as to become a collective tragedy rather than an individual tragedy. *Imruu al-qays fi Bariz*, then is a tragedy of a whole nation that is lost between self and other. It is informed by the new relationship between East and West within the space of the postcolonial turn.

Berrchid's Imruù al-qays is not a fictional character but a flesh and blood Arab subject of the postcolonial era who stands for Arab men everywhere. He also represents the humiliating shock of encounter between the Arabs and their 'superior' Other. For this reason the play is situated in Paris, for this city, though it represents different aspirations for different characters of the play, remains the site of the Other and a capital of the world or, Berrchid argues, it represents the whole world as a «technical device – a device that might reduce the whole world into a single spatial and temporal spot» (Berrechid 1982: 19). Paris, then, is an international melting pot where all sorts of people co-exist together and form a mosaic of multi-ethnic varieties and diasporic public spheres. It is a city of rich and poor, oppressor and oppressed, exploiter and exploited. Different Arab subjects meet in Paris: the Prince Imruù al-quays, 'Amer the blind, El-azhari, Ayoub the ploughman, the peasant, the Egyptian gentleman, Kenza and the workers, such melting between all the different Arab subjects can only be made possible in a city like Paris, and here lies the significance of Paris as a location of utter hybridity.

The play opens with Imruù al-qays' permissive and lost life in Paris. He drinks excessively to the extent that he forgets his mission as a student who has to acquire knowledge. As his father dies, 'Amer joins Imruù al-qays with the sad news of the loss of his father and his kingdom, carrying with him, as a matter of fact, a will, a horse, and a sword. These are all that are left for the Prince. However, the Prince's extravagant state of insobriety erects a barrier between himself and his present situation. 'Amer's task to induce the Prince to consider revenge failed at the beginning, yet after realizing his 'corrupt' surrounding – that is manifested in the play through the greedy interests of Hayim's daughter – Imruù al-quays realizes his predicament. After a long procrastination, the Prince at last decides to act, but his life comes to an abrupt end. However, 'Amer will carry on the Prince's mission:

«'AMER THE BLIND: You died, Imruù al-qays, with the intention to become a martyr. You died for me, for the sake of my brothers and friends. You were the first to embark on the road of blood and pain. This is your sword and your father's before. You left, and it is still alive. You recommended me to hand it to that who shall use it against injustice. I will. This sword, Imruù, is my sword. Yes, mine. And the horse is mine. It's from here, from Paris, that the sun shall rise tomorrow» (Berrechid 1982: 126).

Thus, Berrechid uses Shakespeare's *Othello* only to illuminate a different narrative, that of the postcolonial Moroccan subject. As for his *Imru al-qays*, it subverts Shakespeare's *Hamlet* at the very moment of repeating it, in a festive way. Berrechid's re-reading of Shakespeare has produced a Shakespeare who is his contemporary, a Moroccan Shakespeare. This latter is not represented as an inviolable presence rather; he is demythologized, revised, and re-located within the emerging space of Moroccan theatre.

Aswat Koltès ("Voices of Koltès") by Zahra Makach¹⁴ is another postcolonial re-enactment of fragments of different pieces of Bernard-Marie Koltès, the most performed contemporary French playwright who invented a language of his own that is very much urban. Thus, the modernity of the Koltèsien theatre comes initially from its form. Makach made this very clear in her self-reflexive performance. She interweaves Koltès's globalised theatre based on displacement, fragmentation, and 'liminal de-representation', along with provincialised narratives. Makach is particularly attentive to Koltèsean liminal spaces that cross over borderlines between what constitutes French nation-ness as an imagined community and its various Others. *Voices of Koltès* was performed in 2009 as a tribute to Koltès on the occasion of L'année de Koltès in Amazigh, Moroccan dialect, African languages, and French. The performance is not a guided tour through fragments of Koltès' five plays. One can look at the performance as the history of some figures in their relationship with the Other. It is an encounter with the most disenfranchised characters of Koltès (Mathilde, Adrien, Fak, Claire, Zucco, Léone, Alboury, etc.) who narrate with the simplest words, the most important things of our existence. Makach's re-enactment does not create characters but rather figures that speak their own languages. He is the Arab (Aziz), the mysterious African (Alboury), the French

¹⁴ Zahra Makach is a Moroccan playwright, director and theatre scholar who supports cultural diversity and strives to give voice to Amazigh Women artists.

(Adrien); he is even the dog, etc. Through the many fragmented voices, and disenfranchised bodies, the performance exposes these figures, to make us more attentive to the texts and traces of Koltès in several languages. The original is subtly interwoven with its re-enactment.

The performance juggles between monologues and sharp-edged encounters, between insults in daylight and confessions of dark nights. A body of cinematographic choreography permeates Makach's performance. It exemplifies the emergence of a new mode of theatrical representation in Morocco informed by visual dramaturgy and 'intermediality'.¹⁵ Visual dramaturgy «does not mean an exclusively visually organized dramaturgy but rather one that is not subordinated to the text and can therefore freely develop its own logic» (Lehmann 2006: 93). The visual landscapes and quotations from Bernard Marie Koltès' *Le Retour au désert*, *Combat de Nègre et de chien*, Roberto Zucco, *Dans la Solitude du Champs de Coton*, and *Quai Ouest*, serve to subvert the traditional formulations of meaning and perception through fragmented narrative frames and mental systems, etc. Makach further complicates the web of intertextuality through her weaving together different artistic mediums as well. Through various simulational dimensions typical of hyperrealism the performance suggests that preconceived realities, identities, and subjectivities are no more than cultural constructs duplicated by the medium of theatre and its unlimited representational strategies. The process of an infinite remediation throws the audience into the abyss of representation and *mise en abyme*, or what Jay David Bolter and Richard Grusin describe as the «representation of one medium in another» (Bolter and Grusin 2000: 45). Hierarchies between original and copy, unmediated presence and representation, live and mediated performance are all deconstructed.

By her peculiar use of paratactic syntax that juxtaposes dissimilar fragments and different aesthetic forms, Makach aims not only at challenging traditional Moroccan modes of representation, but perception too by inviting audiences to construct their own meaning of what is happening around them rather than on-stage. In this vein, Erika Fischer-Lichte reminds us that the «incorporation of reproduction technology appears to be just one more device with which to challenge spectators' modes and habits of perception [...] But such a change in perception does not reduce the quality of

¹⁵ According to Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, intermediality «is about changes in theatre practice and thus about changing perceptions of performance, which become visible through the process of staging. We locate intermediality at a meeting point in-between the performers, the observers, and the confluence of media involved in a performance at a particular moment of time. The intermedial inhabits a space in-between the different realities that the performance creates and thus it becomes, at the minimum, a tripartite phenomenon» (Chapple and Kattenbelt (eds.) 2006: 12).

liveness, let alone annul it» (Fischer-Lichte 2001: 60). Thus, live and mediated paradigms converge, blurring the boundaries between the performance space and time, only to disappear afterwards in the spectators' memories like self-erasing traces (insofar as "the trace n'arrive qu'a s'effacer"). Makach's persistence on unsettling the traditional hierarchical representation inherent in Moroccan theatre is clearly apparent in her intrusion of the filmic representation, which creates fluctuating identities in a rather volatile time and space. The performative tear/rupture intentionally choreographed at the closing of the performance is an instance of praxis. Live and mediated performances interact revealing an excess of violence typical to any tearing apart as an act of bursting open of a closed structure. Such moment is far from being a revelatory cathartic moment insofar as the mediated characters are, by the force of rupture, thrown into being onstage as flesh and blood actors repeating the same text: who will gain Africa?

Performance Studies between East and West

In the present article I have attempted to offer some elements of reflection upon middle-grounds of performativity beyond postcolonial hybridity, where binary relationships between East and West dissolve and become more and more interwoven. Ultimately, the search for thematic and conceptual crossovers of different performance practices remains an open enterprise. It remains still a great challenge for most subaltern scholars to critique postcolonial hybridity and reflect upon the interweaving prospects. For more than ten years my concern with theatrical hybridity was central to the study of the various forms the subalterns perform back while repeating Master models, yet in a different way or rather a different sameness of «almost the same, but not quite» (Bhabha 1994: 86). But do we have to consider hybridity as the ultimate and inexorable condition of all postcolonial subjectivities? Or shall we think of it as a road map leading to alternative exchanges? These postcolonial subjectivities are just as diverse, and their histories just as varied, as the peoples who were colonized. Today, there is an urgent need to perform anew the postcolonial stance; hybridization remains a first step.

It goes without saying that the field of theatre studies is rapidly being re-shaped by the performative turn, abetted by the rise of multiculturalism, in betweenness, and interdisciplinarity of Performance Studies. One can trace back the age-old logocentric privileging of drama over performance and text over context to Aristotle's notion of spectacle that «has, indeed, an

emotional attraction of its own, but of all the parts, it is the least artistic, and connected least with the art of poetry» (Aristotle, *The Poetics*, 29). Inherent in Aristotle's assertion is the dependency of spectacle on dramatic poetry. Such dependency has informed theatre studies ever since Aristotle. Diana Taylor invites us to renew our perspectives on theatre:

«In order to appreciate carnival [...] or indigenous performance [...] or women's use of spectacle for political organizing [...] we had to abandon traditional notions of theatre and culture, we had to replace the word theater with performance, a term that allowed us not, only to include all sorts of spectacles that 'theater' leaves out but to look at theater itself from a more critical perspective» (Taylor and Villegas 1994: 11).

Admittedly, traditional theatre studies entered into an era of self-questioning regarding the specificity of its proper methods and its autonomy as a discipline within the humanities. Expansive currents of self-interrogations merged together with others from various disciplines and created the context of uncertainty in which many theatre scholars presently practice their research. The metaphor of the labyrinthine library of Babel has served over time for referring both to the complex morphology of performance cultures and to the complexity of reading texts that are ephemeral, obscure, hermetic, and diffuse. It is once again the return of the labyrinthine trope that accounts for the current performative turn. Thus, textual modes of understanding theatrical performance have been rephrased in a radical way.

Bibliography

Abdel Wahab, Farouk

1974 *Modern Egyptian Drama: An Anthology*, Bibliotheca Islamica, Chicago & Minneapolis.

Abou-Lughod, Lila

1995 *The Object of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity*, in Daniel Miller (ed.), *World Apart: Modernity Through the Prism of the Local*, Routledge, London and New York.

al-Khozai, Mohammed

1984 *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*, Longman, London and New York.

Badawi, Muhammad Mustafa

1964 *Shakespeare and The Arabs*, Cairo Studies in English, Cairo.

1988 *Early Arabic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.

Baquir, Mohammed

1973 *Shakespeare in the Arab world*, Ann Arbor, Michigan.

Bhabha, Homi

1986 *Remembering Fanon*, in the Foreword to Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, London.

Berrechid, Abdelkrim

1975 *Otayl wal-Khayl wal-ba-rud (Otheil, Horses and Gunpowder)*, At-taqafa Al-Jadida, Casablanca.

1982 *Imruu al-qays fi-Bariz (Imruu al-qays in Paris)*, Editions Stouki, Rabat.

Bharucha, Rustom

1992 *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics of Culture*, Manohar, New Delhi.

Bolter, Jay David and Grusin, Richard

2000 *Remediation: Understanding New Media*, 3rd ed., MIT Press, Cambridge.

Bowles, Paul

1984 *Their Heads Are Green and Their Hands Are Blue*, Ecco Press, New York.

Chambers, Ian

1994 *Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, London and New York.

Chapple, Freda and Kattenbelt, Chiel, eds.

2006 *Intermediality in Theatre and Performance*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam.

Cohn, Ruby

1976 *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, Princeton.

Derrida, Jacques

1976 *Of Grammatology*, trans. by Gayatri Chakravorty Spivak, The John Hopkins University Press, Baltimore.

1981 *Position*, trans. by Alan Bass, University of Chicago Press, Chicago.

El-Ramly, Lenin

2008 *Comedy in the East, or the Art of Cunning: A Testimony on a Personal Experience*, trans. by Hazem Azmy, in «*Ecumenica: a journal of theatre and performance*», I, n. 2 (ed. by M. Carlson and H. Azmy).

Fanon, Frantz

1967 *The Wretched of the Earth*, trans. by Constance Farrington, Penguin, Hammondsworth.

Fischer-Lichte, Erika

2001 *Quo Vadis – Theatre Studies at the Crossroads*, in «*Modern Drama*», vol. 44, n.1, University of Toronto Press, Toronto.

Khatibi, AbdelKebir

1985 *Double Criticism: The Decolonization of Arab Sociology*, in Halim Barakat (ed.), *Contemporary North Africa: Issues of Development and Integration*, Center for Contemporary Arab Studies-Georgetown University, Washington D.C.

1990 *Double Critique*, Oukad Publications, Rabat.

Landou, Jacob

1957 *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Lehmann, Hans-Thies

2006 *Postdramatic Theatre*, trans. by Karen Jurs-Munby, Routledge, London and New York.

Maier, John

1996 *Desert Songs: Western Images of Morocco and Moroccan Images of the West*, State University of New York Press, Albany.

Manzalaoui, Mahmoud

1977 *Arabic Writing Today: Drama*, American Research Center in Egypt, Cairo.

Marx, Karl

1853 *The Future Results of British Rule in India*, in «*New-York Daily Tribune*», 8th August, reprinted in the «*New-York Semi-Weekly Tribune*», n. 856, 9th August.

Moreh, Shmuel and Sadgrove, Philip

1996 *Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre*, Oxford University Press, Oxford.

Read, Alan

1996 *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Bay Press, London.

Said, Edward

1994 *Culture and Imperialism*, Alfred A. Knoff, New York.

Spivak, Gayatri C.

1996 *Interview with Donna Landry and Gerald Maclean*, in D. Landry and G. Maclean (eds.), *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge, London and New York.

Taylor Diana and Villegas Juan, eds.

1994 *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin America*, Duke University Press, Durham-London.

Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices

by Maria Shevtsova

The time has come when the term 'sociology' is no longer automatically met in the presence of academics working in Theatre and/or Performance Studies with an ironic smile – a polite manifestation of dismissal, among others that, over the years have been less courteous. In the later decades of the twentieth century, the mere breath of the word invariably elicited the response that sociology was fundamentally about facts, graphs, and, worse still, statistics, and was thus alien to the creativity, artistic motivations, genres, forms, styles and processes of rehearsal and construction integral to the making of theatre. Sociology, then, was pictured in a comical reduction of its intellectual range to confirm the theatre's unique identity.

It was presumed, furthermore, that theatre centered on its own affairs, cocooned in its isolation. When its accent was not on text and dramaturgy but on *performance*, that is, on the *doing*, here and now, of both imagined and concrete actions in a dialogical relationship with spectators (*spectacles* or *spettacoli* are the appropriate terms whose exact equivalent is inexistent in English) – when *performance* happened, theatre asserted its character of practice, which its practitioners took to be its specifying feature. Researchers, whether in tacit or overt accord with this totally accurate premise, thought more about what might be called the internal dynamics of productions, devised pieces, mime, dance, media interactive art, fantasy interjections and anything else that could be located as 'performance' than about the social impetus and impulses involved in them. By the same token, little attention was paid to the question of how theatre/performance was uniquely itself, so to speak, while it also fully contributed to the societal dynamics within which it was practised and, which, in some way or other, refracted those dynamics, placing theatre/performance practice in the context of in time-space and place.

Indeed, researchers of the late twentieth century usually did not recognize the principle of the 'social' at all, unless they were theatre historians, who were a notable exception to the general rule. Simple factors like budgets and box-office receipts, on which the very existence not only of established theatres but also burgeoning experimental companies or individuals relied, were cast as financial, infrastructural concerns that, yes, affected the survival of practitioners, but were on

the outskirts of theatre practice as such. In other words, what I have called the principle of the 'social' was decentered or just simply extraneous – a matter for fund-raisers, administrators, ideologues and even politicians, when political interests like cultural policies and electorate audiences were at stake. It was not, however, for theatre artists devoted to their creative processes, skills and art or craft, or for researchers concentrated on theatre scholarship, which they similarly considered to be removed from mundane preoccupations.

Yet, decentering of this kind has led to myopia, like not noticing, for example, that Grotowski's «poor theatre» was not solely tied up with aesthetic choice, and so with the anti-aesthetics of bare space, few props and sober dress. Nor were the anti-aesthetics – the 'poor' semiosis – cultivated by the Theatre of Thirteen Rows founded with Ludwig Flaszen in Opole in 1957 exclusively to do with a quest for a more genuine 'pure' type of theatre, unshackled from convention. They were, as well, a socio-political protest against 'official' culture. «Poor theatre», for all its explorative powers, which Grotowski developed in the 1950s and subsequently, was, in addition, closely bound up with a lack of material resources, money included.

Artistic inspiration and the creative possibilities within actual, quite restricted socioeconomic circumstances went hand in glove; and these circumstances initiated to some degree what was to become a definitive working process and also, let us not forget, a potent brand name. Flaszen was to refer, sometimes quite maliciously, to the mystique of «poor theatre» perpetuated by Grotowski disciples who were unaware of its beginnings in very real poverty (Flaszen 2010: 92-93). And, let it be added, that there were those who probably did not wish to know, for fear of downgrading the exalted status which «poor theatre» had acquired.

Here, in this small example, can be found the usefulness of perception that is open to, if not rooted in, sociological thinking for a clearer, more sharply contoured understanding of theatre/performance practices. Given the established habits of compartmentalized perception, where entities have their separate niches, it is not in the least surprising that sociology could have been viewed as an unwelcome intruder on theatre/performance in its distinction from other fields of activity or fields of «positions» and «forces», in Pierre Bourdieu's words (Bourdieu 1993: 30). The idea that sociology is something 'other', something *extrinsic* rather than *intrinsic* to theatre/performance, is, where such a notion survives in the present, generally implicit, an

assimilated rather than a consciously propagated one. Which does not prevent the idea from harbouring an anachronistic kind of protectionism regarding theatre/performance.

This onward-looking attitude is all the more anomalous because theatre/performance today consists of multiplying practices that an ever-expanding arch of denominators attempts to grasp and secure. Among them are 'art', 'entertainment', 'event' 'performance art' and 'performativity', with numerous less imposing identifying terms marked into the picture, many with uncertainty as to where or how they are to be placed. The proliferation of practices brings down the borders of what is – or was – 'intrinsic' to theatre/performance and thus more or less fixed in perception. In doing so, it questions the validity of any notion determining where the limits might lie of what is – or was – believed to be 'extrinsic', elsewhere and thus beyond view.

Rimini Protokoll's work in and out of Germany is a case in point, almost made to measure for my discussion. Take the company's city series, which includes *100 Berlin* (2008) and *100 London* (2012), and which raise the question of where performance ends and sociology begins in their, nevertheless, theatre-intended, stage-designated productions. Rimini Protokoll's idea of sociology is, moreover, one that welcomes rather than dismisses statistics, since the ethnic composition, gender, age and profession of each city's inhabitants are projected on a pie chart on a screen, accompanied by a voice-off telling audiences the percentages of each category. Or else the facts and figures are given as sheets of computer-projected information.

Meanwhile, the sociological and so also demographical categories of ethnicity, and so on, are illustrated by the groupings of the ordinary people off the streets who have volunteered their services as non-actors for the show. They form living parts of the pie, clustering together on the stage to shape and reshape the pie and/ or any other diagram offered for contemplation according to the statistics read out. Perhaps, in fact, Rimini Protokoll has invented a new genre, the genre of sociological theatre?

The idea is worth entertaining, since this performance company is quite confident in its re-assessment of how the theatre can be in the present time, when it does not follow the conventions of professional actor-centered, groomed and polished work. Furthermore, Rimini Protokoll re-evaluates the status of ordinary, everyday people who have no pretensions to visible status by assigning the role of 'actors' to them. That is to say that, by becoming 'actors' in the theatrical sense of the word (they 'act' by doing something in the full view of others, who are spectators),

they become agents of action – ‘actors’ – in a social sense (they assume responsibility for themselves by embodying as well as providing information about themselves). In doing its socially oriented production-events – this hyphenated term best covers the company’s very particular way of doing things – Rimini Protokoll makes it quite clear that its intentions include the goal of democratizing theatre. This not only entails having theatre accessible, by its interest, to everybody, but having it open to be makeable by everybody: theatre is not exclusive to the professionals of the field, but is inclusive of the creativity in all human beings.

Contemplate, now, Rimini Protokoll’s *Remote New York* (2015), which the company calls a «pedestrian-based live art experience», but which can also be described, with less brio and more prosaically, as a ‘walking tour for people wearing headphones’.¹ Such a tour, which goes from Brooklyn to Greenwich Village, is a variation on the headphone ‘discovery’ walks of town, country and, on occasion, major highways, organized for the past fifteen years in Britain, and it demonstrates the fluidity of conceptions of performance at the beginning of the twenty-first century. Selected, directed walks like these are meant to ask, as well, what constitutes theatre when the ‘old’ theatre of sitting in front of a proscenium arch is replaced by a participant mode of enactment.

Rimini Protokoll’s interest in urbanscapes intersects the perspectives of urban architects keen on rendering cities ‘performative’. Architects of this kind activate cities in order, on the one hand, to raise city-population awareness of surrounding spaces and, on the other, to regenerate cities by recovering and reconstructing spaces that are decrepit, or dying, or lost. The two goals are, of course, interrelated, although the question arises of who, exactly, benefits from revitalized urban spaces. Are they real-estate moguls, the homeless, or whoever lies between these social extremes? And this very question questions the *modus vivendi* of the ‘performative’: what, exactly, is the ‘performative’ and how, exactly, does it shed light on (or redefine? or rejuvenate?) theatre practice? It is evident that conterminous questions like these of a sociological nature raise their head the moment Rimini Protokoll intervenes in the urbanscape, wherever it may be (it does not have to be New York), as do the sociological inferences that can be drawn from the questions posed.

¹ Jennifer Schuessler, ‘*Remote New York*’, a Tour From Brooklyn to Greenwich Village, in «New York Times», 12th March 2015.

Rimini Protokoll provides the spaces for a something 'inter' that can be devised for theatre/performance: in this company's case, the 'inter' of performance-non-actor-but-social-actor, which overlaps with sociology and the politics of democracy, holds sway. But the academy, too, taken as a composite institution, whether surveyed on national territory or along the vistas of the networked, globalized and globalizing world, has developed its particular version of the 'inter' – the 'interdisciplinary' – and so much so, in fact, that 'interdisciplinarity' is the order of the day. The trend seems to be particularly strong in British universities, and to query it, let alone to refute it, is to be open to the charges of 'conservatism', 'traditionalism', 'backwardness', and the rest. So invasive is the call to be interdisciplinary that it looks more like a matter of command and coercion than an invitation to the free embrace of interdisciplinary delights.

Theatre and Performance Studies have been far from immune to these extremely noticeable pressures in Britain today, and they have been exerted across all fields of study, including mathematics, the intellectual discipline seemingly least likely to step out of its specialist domain. Of course, interdisciplinary work has to do with opening minds, broadening horizons and expanding knowledge. At the same time, it appears, at least in Britain, to have as much to do with such institutional imperatives as cutting university costs; it could even be said that the financial drive is operative in a more persistent and accelerated fashion than the intellectual one, which interdisciplinary ventures are assumed to promote.

One example of financial consideration may here suffice, that of collecting much larger numbers of students in one centralized 'interdisciplinary' course rather than squandering labour on so-called duplicated courses across smaller classes in different disciplines. After all, interdisciplinary courses pool teachers, who will give one or two classes in their specialism within, say, Theatre Studies, Sociology, Philosophy or Visual Arts, to a given interdisciplinary course over the ten weeks of a trimester, thereby freeing them to teach additional classes in their 'home' discipline during the same ten-week period. In the meantime, new students to fill the new slots opened up by a teacher's having more available time will have been recruited by the drive for expansion. Currently, expansion is designed not only to cover university costs and prevent failure ('failing' institutions, like 'failing' departments in them, are closed), but also to make profits and ensure sustainability in the increasingly aggressive competition between universities. Never has the competition for students been so strong in Britain as now, 2015.

There is no need to be cynical as regards realities; these realities are bad enough without the debilitating effects of cynicism. Even so, much can be said against this type of piecemeal interdisciplinarity where a bit of this and a bit of that from disparate areas are more or less set side by side, and sometimes juxtaposed against each other, mostly so as to look at topics A, B, and C from different disciplinary angles. These angles may well encourage a plurality of views, adding layers to A, B, and C, or breaking them up in kaleidoscopic fashion to render them more complex than at first meets the eye. This smorgasbord of sightlines may certainly be instructive to varying degrees of success. Meanwhile, the alternative approaches presented by teachers X, Y and Z are not only disconnected from each other, but there is no continuity of thesis, thought and argument in respect of object A or question C. In short, there is little or no capacity available for depth and for something resembling the synthesis and the integrated approach of the holistic cast of mind that should, desirably, be driving interdisciplinary work.

In the end, the methodology of the interdisciplinarity fervently promoted as innovative for our times is, in actual fact, a re-run, albeit with adjustments to contemporary idioms, of the interdisciplinarity born of the 1960s and the 1970s. Within that past frame, *Hedda Gabler*, for instance, was analyzed from a Theatre Studies viewpoint (structuralist semiotics for the 1970s), then from Feminist Studies, then from Psychoanalysis, then from another subject – today it would be the Cognitive Sciences and Neuroscience – and so on. The components might change, but the methodology is still one of compartmentalization or, in the words of a popular protest song sung by Pete Seeger in 1963, it is the methodology of «little boxes, little boxes», even if they are not ostensibly «all the same» (their fate in Seeger's song).

Value is always to be had from another content, even, allow me the joke, when it comes from Pandora's box. However, where is the 'inter' of the enterprise? Where are simultaneously flowing interchange and exchange, the dialogical to and from amid diversity, the texture of threads weaving in and out of debate, and the dialectical urge for engagement and interconnection? Where are these processes, since all of them precipitate formulation, transform concepts, highlight neglected or even unnoticed aspects of areas, or whole areas, and advance thought?

It is not my intention to offer you a 'history' of interdisciplinarity, interesting though the subject may be. Yet my remarks are necessary in order to indicate how the principle of the 'social' referred to earlier is imbricated, right there, unavoidably, one might say, in the very terms guiding this

conference, their key term being 'theatrology'. 'Theatrology', by the way, is not an English word, but the study of theatre ('-ology') implied by it is at the heart of this conference; and if there were no academic sector (devoted to an intellectual discipline) to study it, we would not be here, 'thinking the theatre'. We might never have existed, or we might have been sacked, by now, as proponents of a 'failing' discipline because it had not generated enough capital. It is plain that, even without lost employment, increasing stress on profitability will eventually have consequences for the very content, form, and methods of study, not to mention, crucially, their quality, defining our collective body of knowledge and thus, too, our '-ology'. So my observations are very much to the point.

Nor, within the area of the interdisciplinary, will I chart the emergence and spread of 'interdisciplinary performance', as it came to be known some ten years ago in Britain, following such internationally disseminated synonyms, or near-synonyms, as 'inter-art', 'inter-media', 'multi-media', 'mixed media' or 'hybrid' performance. The notion of the 'hybrid' has circulated for decades, having grown out of, and become applicable to, Robert Wilson's astonishing subversion, from the earliest 1960s, of fixed artistic categories. The merger of categories and so the dissolution of boundaries between them, which is typical of Wilson's work, provided significant challenges. Thus, what was possibly an installation was also a sculpture, was also a painting, was also performance art, was also dance, was also opera; and his destabilization of forms, together with their reinvention in new co-ordinations, continue to inspire artists of different kinds to this day. This area of 'performance' warrants its history too, but my rapid observations serve the purpose of embedding the 'sociology of theatre practices' which is integral to my argument and which now comes briefly into focus.

The sociological dimension of my discourse has been present all along, sometimes rather unobtrusively, since it was necessary to establish the frames of reference first. Sociology is the study of societies in their many varieties and varying dynamics, and several questions press forward: What, other than history, could be more multi-layered, more complex, more fraught with difficulties, contradictions and problems than societies – their structures, systems, institutions, peoples and the lives of people going about their business in finite time, space and place?

Is sociology an interdisciplinary study by virtue of what it studies, that is, societal phenomena? How can such phenomena, which incorporate theatre practice, be understood, explained and

appraised without at least some recourse to the tenets of history, economics, politics, anthropology and more, depending on what, exactly, is the subject of study? Since theatre is made within a discernable conglomerate of people known as ‘society’ by practitioners who exercise their agency – they are *doers* of meaningful actions in society and are thus social agents – the issue is not whether the theatre is social, but *how* to use methodologies that identify this social without losing sight of, or diminishing, the creative-artistic energy embodied in the theatre.

The aim is to have these methodologies operate synergistically in the holistic fashion referred to above, and this is what the sociology of theatre and performance aspires to. Yet the aim cannot be achieved unless it is understood, at the outset, that a holistic rather than «little box» approach necessarily entails an interdisciplinary methodology on two counts: the object of study of sociology is society, and what constitutes society is multi-sided, multi-layered and rooted in, and open to, multiple different factors and forces at play simultaneously; theatre (the second ‘count’ at issue), in whichever way it is defined it (and however ‘performance’ is defined) is affected by the same multi-sided and multi-layered factors and events that are coterminous with it. Grotowski’s ‘holy’ theatre served as an example earlier of how multiple factors other than aesthetics (social, economic, and political, each to be grasped in the ‘language’ of sociology, economics, and political science) were at play in Grotowski’s supremely ‘holy’ artistic endeavour.

Another example, this time of Ariane Mnouchkine’s *Macbeth*, which she staged in 2014, is also useful. It is important to notice that Mnouchkine directs and her actors perform in the Théâtre du Soleil’s customary *théâtralité* – a heightened, exaggerated, physically pronounced and fully exteriorized mode of performance, which is the antithesis of inwardly gestated psychological realism, as Mnouchkine intended it to be. Her position on *théâtralité* was not solely nurtured by her artistic aversion to life-like theatre. It was, as well, motivated by her desire to build a large ensemble company that was capable of devising its own scripts and its own ways of playing; and this passion was fed and helped by political and economic support in the 1980s in the shape of France’s Ministry of Culture. *Macbeth* is still the fruit of the accumulated confidence, in cultural and social terms, which allowed Mnouchkine to construct a faithful audience along with her large company, which sustained her artistic aims in the longer term. Her theatre practice did not happen by itself, in a vacuum. Nor did it survive simply because it was ‘great’ art.

The notion of practice invoked here and referred to in the title of this text emphasizes both the 'doing' that is the making and performing of theatre and the idea that purposeful doing in societies such as making theatre is a social practice. When theatre is viewed as a social practice, its construction collectively by actors, directors, designers, musicians and many more collaborators in concert is properly acknowledged: it is 'social' in the sense that it is not a purely individual action, let alone purely an action of genius that is accountable only to itself and is unaccountable to any social influence or impact. It is 'social', too, in that it directly communicates sense and meaning to different groups of spectators in different ways, thereby triggering processes of interconnection, as well as of conscious and unconscious interaction between these spectators, the performers who are playing, and their performance. Elsewhere I have detailed more points that help to explain why theatre is a social practice, all concepts that can be harnessed to deal methodologically with this practice (Shevtsova 2014).

Three main principles among a good number of them indispensable to the methodology of the sociology of the theatre and performance may here serve as points of reference. They are 'context' 'cultural specificity' and 'social group'.

Context and the processes of contextualization are essential for several reasons. First, they situate chosen works in concrete time-space and place. Situation allows – second point – precise identification of the particularities of those works, also in respect of their differences and similarities with other theatre works. Such links or disassociations can be traced within narrowly defined time-spaces, as well as across quite wider gaps separating them. They can also provide considerable insight into the shifts and changes of theatre and why they have occurred. Identification and apperception of this kind necessarily entail interdisciplinary research.

The third reason, then, interdisciplinary research – not in boxes, note again, but in crisscross interaction – provides scale, depth and resonance, and highlights this or that aspect of a cultural, religious or economic order, or whatever other order proves, during research, to bring out the importance of the works, or people, or conditions, or forces in play that are being examined.

The fourth is the dissolution of the notion of 'background' as 'backdrop', and the emergence of a fluid, dialectical relation between work and context. Contextualization throws into relief (*mise en relief*) divers factors, and facilitates a researcher's understanding of the interconnections between

the immediate, central focus of the research – its subject – and what is known merely as ‘background’ in old-fashioned non-dialectical approaches. In the latter approach, background, once ascertained, is kept *in* the background as a kind of backdrop, like an old-fashioned painted backdrop of the theatre.

Backdrops, as a design method, have been superseded since the beginning of the twentieth century. Meyerhold was in the lead, deploying designs that were no longer simply pictorial or illustrative, but were actually used and manipulated by actors, making them integral to acting. Think of Lyuybov Popova’s construction for Meyerhold’s production of *The Magnanimous Cuckold* in 1922, which, besides being artistically revolutionary, was redolent with the political, social and cultural expectations and aspirations of the 1917 revolutionary period. It is this type of integration of contextual material *in* the subject, and not left parallel to the subject as ‘background’, that is required for clarity of understanding. Fifth, contextualization guides and helps to answer the question Why? This is probably the single most important question of the sociology of theatre practices.

A sketch of how contextualization might operate concretely can be drawn from the example of *Lady Macbeth*, adapted from Shakespeare and directed by Han Tae-Sook in 1999. The production was part and parcel of a major social turning point in Korea, when the country, after the financial crisis of 1997 – so serious that it was monitored by the IMF – was exposed more than ever before to the market forces of globalization; and this increased exposure virtually forced the government to abolish its ban on Japanese electronic games, animations and similarly so-called popular-culture goods. The Japanese electronic invasion on the hearts and minds of the young was suspect because of Japan’s colonization of Korea (1910-1945) and such atrocities as enforced sex work by Korean women during World War II.

Until as recently as 2014, Korea was still seeking an apology from Japan for these war crimes. Opened-up trade relations with Japan softened attitudes, including towards Japanese-imported theatre, Shakespeare also being an item of this importation. Koreans, in any case, had adapted Shakespeare, as already acculturated by the Japanese, in the late 1930s. Korean translations began to appear in the 1980s. However, the scars of Japanese occupation had remained, to be exacerbated not only politically, but also in socio-psychological and moral terms by the Korean War, on the one hand, and the division of the country into North and South Korea, on the other.

The protracted impact of Korea's division into two warring parts on people's perceptions and behaviours continues, often present in subterranean ways in new plays and productions.

A veritable stage renaissance of Shakespeare in the 1990s came out of this entangled context, here outlined from longer as well as shorter views. All Korean social classes and strata find it exceedingly difficult to bear. Shakespeare, in the 1990s, was seen as dealing with issues that had contemporary resonance rather than promoted the 'givens' of the ruling foreign elites; or, for that matter, that pampered the tastes of the national moneyed elites.

Such a shift in perspective was propitious for women playwrights and directors. They were a small but feisty social group, defined and definable as a cohesive rather than random group by the women's education, professional standing and social commitment. They can be grouped, as well, due to their shared sympathies regarding Korea's future and the role of women in it. In addition, they shared views concerning the future of Korean theatre, its prospects as a site of freedom, courage and innovation in a legitimated patriarchal theatre structure that was virtually an exact microcosm of the ambient patriarchal social structure. Han Tae Sook cut out various male parts from Shakespeare for her *Lady Macbeth*, reshaping it from a female point of view on power *usurped*, a theme of great consequence to a country whose power had been illegitimately taken more than once by colonization.

Most important of all, however, was her concentration on Lady Macbeth's internalized emotions of guilt, shame, frustration, resentment and sense of loss – in short, on the Korean notion of *Han*, which is the collective internalization and memory of these emotions, secreted during colonial domination, military dictatorship (1960s to 1980s), and a nation divided. The specificity of *Han* to Korean culture – and here is the 'cultural specificity' earmarked earlier – in its primary importance for the production cannot be underestimated. When specificity is justly acknowledged, the contextual explanations stemming from it and the production's formal-compositional features illuminate each other, accounting, to a certain degree, for the aesthetic choices made, while giving them their full value as aesthetic principles of the work.

A predominant aesthetic feature of *Lady Macbeth* is its trance-like quality, and more specifically, its recall of the shamanic ritual of *Gut* (Shim 2009: 70). Trance in the production certainly plays on shamanic sounds and movements in the framework of which Lady Macbeth seeks to heal herself of the shame and guilt that she has brought on herself and others, especially Macbeth. She becomes,

in the course of her expiation, a shaman who, in Korean ritual (as, for that matter, in Siberian ritual) is capable of healing collective malaise – the *Han* recognized within Korean society.

The production's voluntary ownership of *Han* is similar to that of the foremost Korean director Oh Tae-Seok, who is also a playwright of renown. Oh Tae-Seok, when discussing his production of *The Tempest* in 2011, said that all his work is an apology to the younger generations of Koreans for having failed them (8th August, 2011 in my public conversation with him at the Korean Cultural Centre, London). Many actors of his company, Mokhwa Repertory, are very young. Master Oh, now 75, asserted that his shame, together with the shame of his entire generation, was their inability to exorcise pain and reunite Korea. His endeavour to 'modernize tradition', as he puts it, by which he appropriates shamanism, among other bases of Korean traditional culture for his Shakespeare productions, is his way of drawing the consciousness of the young to their cultural heritage and of making its beauty their pride. Shakespeare, if a vehicle for this journey, also helps them to deal with modern Korean society. In his interpretation, Shakespeare's preoccupation with the conundrums of what it is to be social is exactly why his plays can be staged today.

Countless instances of cultural specificity in its knotted ties with socio-cultural, economic and political contexts and theatre practices, which is integral to these contexts, come to mind. Not last among them is a scene from Yukio Ninagawa's *Hamlet*, whose eighth staging he mounted in early 2015. The scene concerns the play within the play known as the *The Mousetrap*, which Ninagawa's actors performed in the style of Kabuki. Kabuki throws into relief the modern stylization for which his productions are celebrated. Simultaneously, his signature stylization leverages the cross-cultural dialogue for which his productions are known.

Yet Ninagawa's bow to Japanese cultural tradition can be taken in *Hamlet*, as elsewhere in his *oeuvre*, to be a subtle protest against the worldly ambitions so typical of the economically networked world to which Asia, like Europe, is subordinated. The thread of sociological thought, together with the defense of cultural tradition embedded in it, is right there in Ninagawa's stage poetry. Comprehensive research on Ninagawa's position regarding the defense of traditional Japanese theatre within the contemporary Japanese theatre field may well show that he is not alone to take this very position; that, indeed, a social group exists which holds a similar position and which, in a similar way, suggests that the globalizing world may be disempowering societies rather than empowering them, as the reigning ideology asserts. From a methodological point of

view, consideration of a demarcated field of theatre allows research to centre on these and numerous other questions all of which shed light on the importance of the theatre and why thinking about it matters beyond academic inquiry (see Shevtsova 2009: 21-109).

Bibliography

Bourdieu, Pierre

1993 *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. and trans. by Randal Johnson, Polity Press, Oxford.

Flaszen, Ludwik

2010 *Grotowski & Company*, trans. by Andrzej Wojtasik, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro-Malta-Wroclaw.

Shevtsova, Maria

2009 *Sociology of Theatre and Performance*, Qui Edit, Verona.

2014 *Social Practice*, in Bryan Reynolds (ed.), *Performance Studies: Key Words, Concepts Theories*, Palgrave Macmillan, London, pp. 297-303.

Shim, Jung-Soon

2009 *Female Trance in Han Tae-Sook's Production of "Lady Macbeth"*, in «New Theatre Quarterly», XXV, n.1.

Joan Jonas: The Theatre of Drawing by Bonnie Marranca

I

My topic here today is performance and drawing, a relationship that I have been very interested in over the last several years. In fact, my research has revealed a significant number of visual artists, theatre directors, performers, and choreographers now working in the fields of performance art, dance, and experimental theatre who use drawing in one form or another as an element in their artistic process. Drawing in relation to performance has been largely overlooked as an area of exploration in both theatre and visual studies, and neither has it been central to performance history or research.

How does the drawing come into being? Does the drawing generate the movement for a performance or does the imagined performance generate the movement of the hand? Drawing in a notebook or in a studio setting characterize some approaches, but drawing during performance commits the performer to embodiment in an entirely different sense. The study of performance and drawing begins by exploring how this energy moves from act to gesture, from the body of the artist to the body of the performer.

Looking at a drawing is trying to look into the mind of the artist. Where does the drawing begin and where does it end? What is it one sees in the intersection of performance and drawing that is by its very nature process-oriented, experimental? Drawing is private, performance a public act. Drawing is a kind of performance imaginary. It can take the form of map-making, or notebook sketches and scribbles, or a collage of texts and images, or a notation, a diagram, a performance score. Drawings can be trance-like or ritualistic, even chaotic. Sometimes the mark-making is a drawing on the body of the performer and at other times the performer embodies the drawing. Is the body a pencil? Is drawing a performance?

The privacy of the drawing complicates the certainty of whether the idea for the performance generates the sketch or the sketching on paper generates performance ideas. For the artist, moving from paper to the physicality of the performing body is to animate a line through time and space. Very little is known about the artistic process that develops a drawing from a work on paper

to a completed performance. How is line related to motion? Is there a new meaning of portraiture in the drawn line? Where does it begin in the mental process? The mystery of the action from thought to hand to paper, settling into the ephemerality of performance, is what lends majesty to the condition of presence.

Though my focus is the American visual artist Joan Jonas, as a prologue to that discussion I'd like first to show some drawings by a sampling of artists who bring together performance and drawing in very diverse ways. For reasons of time I will move rather quickly through this selection of images and descriptions.

- Robert Wilson, *The Threepenny Opera*. Wilson's art is truly works on paper. First he draws the entire production as a visual book and then he stages that structure.
- Dick Higgins, from the *Graphis* Series. I have been fascinated to learn of the nearly 150 Graphis works that the Fluxus artist created over a decade, starting from the late-1950s. He called them «notation», «calligraphic work», «photomusic», «drama», «process notation», among many other terms. They can be done by any number of people.
- Ralph Lemon, *Come home Charley Patton*. As research for his performance, this image is a 2002 view of a street corner where a lynching of 3 black men took place in 1920 in Duluth, MN.
- Hiraku Suzuki, *Live Drawing Performance*. The visual artist explains his work in this way: «The most important point of my live drawing performance has always been a complete improvisational process of conversation with a particular circumstance. I put my body as just one element that is the same as the space, time, sound. These elements function as limitations, but at the same time as possible surfaces for discovering new things».¹
- Francisco-Fernando Granados, *Spatial Profiling*. Here is a text by the artist on his performance: «face touches wall / repeatedly outline profile using mark-making tool / move through space / abstract pattern results».²
- Carolee Schneemann, *Up to and Including Her Limits*. A well-known photograph of the artist who spends the entire performance in a trance-like state, swinging from a harness, and drawing on the floor and walls over the entire space. The body acts as a pencil.
- Laurie Anderson, *Delusion*. Chalk drawings is projected as an animation in the performance.

¹ Hiraku Suzuki, *Drawing As Excavating*, in «PAY: A Journal of Performance and Art», 102 (2012), pp. 84-85.

² See <https://muse.jhu.edu/article/545525>

II

It is indeed a fortuitous moment for me to be here in Italy speaking about the visual artist Joan Jonas, who is representing the United States at the Venice Biennale this year. Based in New York, Jonas is an artist who has helped to shape the histories of performance and video, widely admired for her sustained achievement in performance, video, sculpture, installation, photography, film, and drawing since she began her artistic work in the 1960s. There has been a very clear through line in this body of work, dating back to such early performances as *Organic Honey's Visual Telepathy*, *Vertical Roll*, *Mirror Pieces*, *Double Lunar Dogs*, *The Juniper Tree*, *Volcano Saga*, and up to the last dozen years with *Lines in the Sand*, *The Shape*, *the Scent*, *the Feel of Things*, *Reading Dante*, and *Reanimation*, my focus here today. The consistency of her work, at the center of which is her own body, is most apparent in the mirroring and filming of images, the incorporation of myth, mask, and ritual, the act of drawing as a performance element, and the attention to nature and animals. Her worldview moves between the ancient and the contemporary or, to put it another way, folk culture and avant-garde ideas.

Encompassing all of those qualities in the poetics of performance, the artist's most recent work, entitled *Reanimation*, was first performed two years ago in Kassel, Germany, at dOCUMENTA 13, and that same year again in New York at the Performa Biennial. *Reanimation* exemplifies the multiplicity of Jonas's vision in its numerous technologies of performance: drawing, video, photography, movement, music, literature. Jonas points to the new ecology of arts, all of the elements in a single work shaping the intertwined tracks of text, action, video, light, and sound. In this elaboration of interdisciplinarity, art is understood as a language. *Reanimation*, made with the composer and jazz musician Jason Moran, takes as a point of departure the 1968 novel *Under the Glacier*, by the Nobel Prize-winning Icelandic writer Halldór Laxness. In the last essay she wrote before her death in 2004, an introduction to a new edition of the novel, Susan Sontag praised its uniqueness in encompassing so many kinds of writing: science fiction, philosophy, dream, comedy, and allegory—an «anti-fictional fiction» she called it (Sontag 2005: VI, X). All of these categories suit Joan Jonas, who takes her inspiration from poetry, image, and myth, and, in particular, Nordic culture.

Perhaps I should say that Jonas *draws* her way into the world of the work she is making. For *Reanimation* is not a performance *about* a particular subject but rather one that demonstrates its *process* of being made through various forms of performance, primarily drawing. In the very act of drawing Jonas develops a relationship to the video image and projections of photographs, maps, and newspaper clippings, responding to them literally as works on paper. Her theatre of drawing unfolds while she is also drawing it and being watched in her drawing process by the audience. She is both narrating and embodying the narrative, and in her distinctive matter-of-fact, uninflected voice, she recites fragments of the novel, live and pre-recorded. The subject matter encompasses human activity and ever-changing nature, the lives of flowers, birds, and bees, and philosophical reflections on light, the body, history, and time. Natural history is inseparable from the history of the world in Jonas's perspective.

The varieties of time bring a profound dimension to the work in its embrace of cosmic time, performance time, and documentary time. The glacier at the heart of the story exists as a solid mass that in another state is also capable of melting. Thus, it is a transformational medium. In *Reanimation*, structured as it is by process, which is just another name for transformation, performance history is brought together with natural history. The climate of this world is constantly changing through the chaotic uncontrollable natural forces of snow, glaciers, storms, and lightning that also alternate with bright sun and calming waters. Jason Moran's live music, often percussive, and continuous throughout *Reanimation*, can make piano keys sound like icicles and the images of water ripple like Debussy. The sound design is not mere accompaniment; it is integral to the performance process. As Jonas explains, «it was part of my body and my space» (Marranca and MacDonald 2014: 54).

If Jonas offers only the barest selection of images and extracts from the novel, all the while she responds to its philosophical grandeur in the performance space, even drawing over the moving video images of the landscape, and the animals, objects, and people inhabiting it. The act of drawing generates the *flow* of the performance. Drawing is not seen as a discreet activity. It is never used as an opportunity to glorify "THE ARTIST WORKING" in any self-conscious sense because Jonas, who frequently draws standing at a waist-high table to the side of the film screen, casually tosses the drawings she's just made onto the floor next to her. She also did that in another recent work, *Reading Dante*. Jonas draws her way into the images, many of which are her own; for

example, she draws over her own video footage and outlines images in her own photographs, as if to generate new experience from memory. A small video camera records her in the act of drawing and projects it on the screen. More and more it seems to me that for Jonas drawing is a form of speech. Everything functions as a visual language.

Jonas, in a kimono-like robe, ruffled tunic, slippers, and leggings – all in white – and at times wearing a fanciful blue hat, acts as a conjurer turning images from one medium into another. She dances in front of the screen blowing on a whistle and waving noisy shakers, losing herself in a video landscape of shimmering conical forms that generate transcendent patterns. Her visionary cinema suggests a symbolist belief in the image as a source of knowledge. There is an acceptance of its mystery and beauty and speculative force. At some moments during the performance Jonas is standing in front of the screen as the surface of her body merges with it; at other times she is at her table speaking the Laxness text, or drawing or manipulating material. (An assistant, who sits off to the side, sometimes helps with the technical elements, though she is never conspicuous in the narrative).

Jonas draws looking at the screen or turned away from it; drawing has its own life. She occasionally sits at the opposite side of the performance space at a low table a few inches from the floor, blowing on a toy horn. Nearby is an easel she sometimes draws on. She also performs in front of the screen, for example, wearing a mask and drawing an outline of her body. By her own admission, Jonas experiences drawing in performance as ritual. In the last scene of the work she seems in a trance, sitting at the small table, wildly lost in her shaking of bells and noise-makers while in the video image the tall shadow of a figure walks across a snowy landscape. Then she reads from the text: «Time is the one thing we can all agree to call supernatural. It is at least neither energy nor matter; not dimension either; let alone function: and yet it is the beginning and the end of the world» (Laxness 2005: 81). The nature of time is complicated in this work because of the tension between the live figure and the mediated image that overlaps. It gives the feeling of Jonas wanting to get inside the landscape, to follow the novel's characters into the center of the earth. Drawing is movement, travel. In a very real sense, *Reanimation* is a journey, even more so a quest. Drawing and water and lava images provide constant flow.

Jonas is frequently seen drawing for the camera, which is videotaping her drawing as she is standing at the side table while simultaneously projecting the drawing over the photograph or

video image on the screen, producing a layering effect. Sometimes she is not even looking at the paper. In other segments she is drawing with oil stick on the end of a long stick that elongates her arms. In her work *Lines in the Sand* she drew with a rake in a sandbox. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* she drew abstract shapes on black photographic paper on the floor. *Reanimation* is brought to life through the relation of drawing to the screen image, to sound and text. It absorbs its force from multiple technologies. Her aesthetics of performance can also describe a new kind of synesthesia. «Drawing involves the body moving in different ways in space», says Jonas (Marranca and MacDonald 2014: 39).

The references to media shouldn't give one the impression that *Reanimation* is dominated by an excess of new technology. In actuality, it is surprisingly "low tech", a study in the way an artist works with materials, in the full presence of the audience. A "low tech" example is the creation of percussive sound effects made by crumpling paper picked up by a microphone; or, a plastic sheet manipulated in front of the camera is projected live on to video images of water to make a luminous overlay; in another instance, ink is ingeniously poured on paper as Jonas draws with ice cubes that melt into abstract images projected on the screen for a parable of the dandelion and bees; and yet again, she plays with simple child's toys like horns and bells to generate sound. Little mechanical dolls and toy animals are moved around in water for surprising effect in one video sequence. In the same scene, the small video camera at her table captures loose marbles that are spread in all directions while she makes chalk scribbles with her movements, layering this activity on the watery screen image. If *Reanimation* illumines the worldliness of Jonas, it also highlights the value she gives to ordinary things. On occasion, there is the simple pleasure of seeing Jonas's hands framed in the screen as she is videotaped holding photographs up to the camera, the vein lines on her hands visible.

What is always evident is the integrity of objects. After all, Jonas is also a sculptor. Similarly, there is a sense of privacy in the work; hers is the art of a dreamer, a reader, a woman who respects economy of means and the ineffable nature of the universe. There is a certain poignancy in observing an artist who retains a child-like wonder as she approaches her 80th year, a gift sparingly given to older filmmakers, as in the case of Fellini or Buñuel or Varda or Bergman or Ozu.

Humans, dolls, animals, objects – all species are honored in this work that takes as its purview the cosmos – earth, sky, and sea. In the Jonas bestiary there are horses, sea lions, fish, birds, bees,

polar bears. In one of the most transformative scenes of *Reanimation* Jonas is sitting on the floor in front of the screen, whose image shows a large number of goats filling the video image. In this humorous scene it looks as if she inhabits the same space, the surface of her body and the surface of the screen in effect merging. The goats are making lots of noise and Jonas, arms raised, is waving rattles through this cacophony of transpecies dialogue, as if she were someone living in a new society. Long before animal studies came to be a branch of Performance Studies or before anyone spoke of the posthuman, Jonas had been populating her works with her animal friends, particularly her beloved dog Zina.

If the story of the dandelion and the bee transmits one lesson of the natural world, the snow bunting offers another. The little bird is observed in three narrative forms: text, drawing, video. A telling passage from *Under the Glacier* is heard as Jonas's voice on tape. This is what she says:

«It's a pity we don't whistle at one another like birds. Words are misleading. I am always trying to forget words. That is why I concentrate on the lilies of the field but in particular the glacier. If one looks at the glacier for long enough words cease to have any meaning on earth» (Laxness 2005: 77).

The text fragment presents the listener with the dilemma of measuring language against the immensity of nature, especially when spiritual matters are concerned.

Of course, it is only a short step from any nature references to the ecological condition that is our legacy. Nonetheless, *Reanimation* is not a statement or documentary. Jonas's poetic mode of performance opens up to a landscape of imagination, of light and dark and symbols and ghosts, of technologies and ritual, of multiple species and animate objects, of myth and modernity where the spectator is invited to wander in search of meaning and metaphor. At its most transcendent, the work is an "animation" of the Laxness world. The wisdom and clarity and courage that we desire of older artists are in the very climate of this work. Some may refer to it as "late style". I regard *Reanimation* as a chamber piece manifesting the aspirations of literature and myth – a bestowal of *gravitas* on performance art in the 21st century.

Joan Jonas ... oh, lady in white ... dancing in the snow ... How do you turn media into magic and a blank sheet of paper into a line leading to eternity?

Bibliography

Jonas, Joan

2013 *Reanimation*, performance premiered at dOCUMENTA 13, Kassel, Germany.

Laxness, Halldór

2005 *Under the Glacier*, Vintage Books, New York (Originally published in Icelandic, 1968).
Introduction to the new edition by Susan Sontag.

Marranca, Bonnie and MacDonald, Claire

2014 *"Drawing My Way In": Joan Jonas in Conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», n. 107, May 2014.

Sontag, Susan

2005 *Introduction*, in Laxness 2005, pp. V-XVI.

III

Nuova teatrologia e Performance Studies

Una questione di confini, perimetri e barriere culturali di Lorenzo Mango

Apologia della prudenza

Gli studi teatrali si trovano, oggi, di fronte al problema di doversi confrontare con un'apertura di campo per molti versi inedita. Tale situazione discende da due cause principali: le dinamiche linguistiche che hanno caratterizzato il teatro del Novecento e le formulazioni teoriche che tali pratiche hanno accompagnato. Questo nuovo scenario operativo e critico ha comportato un riassetamento – a tratti anche radicale – degli apparati normativi e categoriali legati alla nozione di teatro, in altri termini di ciò che lo qualifica come atto linguistico.

Muoversi all'interno di tale apertura, e delle conseguenze che ha generato, è un atto metodologicamente complesso, visto che a essere messo in discussione non è solo il "come si fa" ma lo stesso "cosa è" del teatro. Occorre, quindi, una giusta dose di prudenza, ma non di timidezza, nel gestire il ragionamento. È con questa intenzione che vorrei introdurre tre termini che possono aiutarci a gestire in una maniera misurata il discorso sulla specificità di ambito del "teatrale": confine, perimetro e barriera. Il primo indica ciò che separa e, al tempo stesso, unisce. Il secondo, perimetro, invece, definisce il territorio all'interno del quale ci si muove. Barriera, infine, è la trasfigurazione ostile della nozione di confine, che accentua l'elemento della separazione e la rende, per certi versi, assoluta.

Il primo grande riassetamento del teatro novecentesco è consistito nello spostamento del suo perimetro concettuale dall'ambito delle arti letterarie a quello delle arti della visione. È un passaggio che ha portato a considerare il momento scenico come atto linguistico in sé, a trattare elementi tradizionalmente considerati para-linguistici come atti linguistici a tutti gli effetti. Le ricadute sul piano dell'impostazione degli studi sono state importanti, sia per quanto riguarda l'analisi critico-interpretativa dello spettacolo che per le modalità di indagine e ricostruzione della storia. Insomma sia per quanto riguarda l'approccio ermeneutico alla dimensione artistica del teatro che per quanto riguarda l'approccio storiografico.

Se, nel primo caso, tale nuova impostazione metodologica ha consentito una più efficace comprensione dello spettacolo e del suo sistema linguistico (*in primis* quello contemporaneo, ma

non solo), nel secondo è stata foriera di una profonda revisione dell'impianto storiografico, che ha consentito una più articolata lettura dei fenomeni teatrali nella loro dislocazione storica. Basti fare, a titolo d'esempio, il caso della contestualizzazione della drammaturgia rinascimentale all'interno del complesso sistema della teatralità cinquecentesca o quello degli studi dedicati ai diversi modi del teatro medievale.

Su di un piano più complessivo, l'individuazione del momento visivo come elemento linguisticamente caratterizzante, non accessorio o subalterno rispetto a quello letterario, ha permesso di leggere il processo storico del teatro occidentale come un *corpus* non omogeneo, evidenziandone elementi di discontinuità e disomogeneità, con un'enfasi che si è concentrata su aspetti linguisticamente diversi da quello letterario. È quel fenomeno che mi piace definire la reazione anti-aristotelica della riflessione teoretica contemporanea, la frattura, cioè, di quel "pensiero unico" di matrice aristotelica, o, meglio, post-aristotelica, che ha caratterizzato la valutazione estetica del teatro fino al Novecento. Una frattura che ha arricchito la nostra comprensione di ciò che è stato il teatro, con le sue diverse specifiche peculiarità, nelle sue diverse fasi storiche, ampliando i confini di ciò che consideriamo riconoscibile in quanto teatro (si pensi, nuovamente, al caso, appena citato, degli studi sul Rinascimento o il Medioevo).

Questo "miglioramento" nella comprensione dello specifico teatrale comporta, però, anche dei problemi e qui il discorso comincia a toccare enunciazioni meno ovvie. Le nuove prospettive della teatrologia, che hanno consentito di cogliere la diversificazione storica nel processo di costruzione identitaria della nozione di teatro, rischiano di tradursi, a loro volta, in una nuova forma di "pensiero unico": leggere indistintamente il teatro come atto scenico, senza tenere conto delle priorità linguistiche e dei confini storici. È il caso, ad esempio, della lettura in termini registici di fenomeni che, al più, possono essere considerati come pre-registici o che, addirittura, con la regia propriamente intesa presentano solo assonanze (interessanti e importanti quanto si vuole, ma pur sempre assonanze). A voler ragionare nei termini di un giusto equilibrio dialettico tra perimetro e confine (tra ciò che è proprio, ciò che è ai limiti e ciò che è esterno) è metodologicamente prudente affermare che l'assunto "il teatro è un atto scenico" va sempre puntualizzato e circoscritto in questo modo: un atto scenico storicamente determinato. Vale a dire che dobbiamo tenere presente che c'è atto scenico e atto scenico; che la dimensione testuale dell'atto scenico – ché di questo si tratta, altrimenti il discorso si banalizza nel sostenere che il teatro è qualcosa che si

compie sempre dal vivo nel qui e ora di un'esperienza condivisa del tempo e dello spazio – è qualcosa di storicamente determinato. Vale a dire che in particolari momenti storici c'è e in altri, invece, manca o almeno non è centrale.

Una risposta esemplare al rischio di cadere nel «pensiero unico», riferito al caso della regia, è il saggio dedicato da Umberto Artioli alle origini della regia, lì dove mette a confronto il resoconto di una festa mantovana del Cinquecento con i tratti distintivi della regia moderna, arrivando a dimostrare come il piano degli enunciati possa sembrare uguale, trattandosi, invece, di analogie di superficie che affondano, invece, in differenze profonde e rilevanti (Artioli 2000). Questo non gli serve a dire che nel Cinquecento il fatto scenico avesse un rilievo o un significato secondari, tutt'altro. Gli serve, invece, a rimarcare le differenze presenti all'interno dello stesso concetto di teatro come atto scenico.

Più in generale, possiamo sostenere che postulare l'orizzontalità testuale dei linguaggi è stato senz'altro un modo per infrangere molte barriere culturali, ma che assumerla come valore universale rischia di produrne di nuove, e direi più insidiose, di barriere. Non è infatti un concetto che possiamo meccanicamente sovrapporre a quello dell'interferenza dei linguaggi nell'opera d'arte teatrale. Con quest'ultima si intende il “dato di fatto” della molteplicità dei codici che agiscono in un qualsiasi spettacolo, mentre con orizzontalità testuale facciamo un'affermazione ben più circoscritta, che presuppone l'uso indifferenziato ed equipollente dei diversi linguaggi da parte di una figura che riconosciamo come l'autore scenico. Se non applichiamo tale nozione con l'opportuna pignoleria metodologica, rischiamo di non comprendere che ciò che conta non è la generica presenza di elementi linguistici diversi all'interno dell'opera teatrale ma il “luogo di sintesi” concettuale che li pone in una disposizione gerarchica di volta in volta diversa. Se nel teatro di regia novecentesco esso si esprime nella messa in scena (con la propensione verso un uso orizzontale del linguaggio) o, in molto teatro dell'Ottocento, nell'attore, è innegabile che, nel Seicento francese di Racine, il *focus* sia rappresentato dal testo letterario.

Quanto vorrei sostenere, con il sostegno di questi pochi esempi molto sommariamente esposti, è che l'uso di modelli e di categorie nell'analisi del fatto teatrale (che servono a circoscrivere ciò che pensiamo essere il teatro) è utile o addirittura imprescindibile (non c'è Cinquecento senza la nozione di Rinascimento) nella misura in cui, però, tali modelli e tali categorie li utilizziamo, prudentemente, in una prospettiva storica. Nella misura in cui sono modelli e categorie

storicamente determinati e storicamente determinabili e verificabili.

I modelli e le categorie sono strumenti di indagine applicabili allo studio del teatro con grandissima utilità nella misura in cui “servono”, quando, cioè, ci aiutano ad agire interpretativamente in modo corretto dentro un perimetro precisamente circoscritto dal punto di vista storico e geografico. La loro “utilità” consiste nel consentire un racconto della storia del teatro come storia di una identità in divenire e non come tentativo di approdare a una ontologia (il teatro è) basata su parametri più o meno convenzionali o più o meno moderni e attuali. Inviterei, così, a tenere conto di quanto sostenuto di recente da Claudio Vicentini quando ha parlato di una «ecologia delle nozioni di lavoro». Ipotesi preziosa tesa a dimostrare la sostanziale poca utilità del tentativo di giungere alla formulazione di affermazioni assolute. Riguardo a concetti generali come possono essere quello di teatro o di recitazione, «è come se fosse sufficiente un “tanto più o meno ci intendiamo”», scrive, a suggellare che l’ambiguità e l’approssimazione connaturate a tali concetti metodologici (cosa sia il teatro, cosa la recitazione, cosa o chi l’attore) non sono necessariamente dei limiti quanto l’indizio della «natura complessa» dei termini in gioco «che includono ambiti di significato contigui, ognuno dei quali – e questo è probabilmente il dato più importante – “preme” in maniera diversa all’interno del discorso che viene condotto senza però mai liquidare gli altri ambiti di significato» (Vicentini 2014: 8).

Le «nozioni di lavoro» vanno assunte, dunque, come realtà metodologiche, senza intenzioni dogmatiche o normative ma in un’accezione pragmatica e dialettica.

Teatro e performance. Una trappola ontologica

Viceversa mi sembra presente, oggi, una certa tendenza ad assolutizzare le categorie, ad esempio quella di performance, in una prospettiva che tiene in conto relativo i perimetri storicamente definiti. È un atteggiamento metodologico, questo, che produce due esiti, apparentemente opposti che sono, invece, fondamentalmente complementari. Il primo lo definirei un atteggiamento inglobante. La performance è vista come un atto sociale al cui interno la distinzione tra ciò che è teatrale e ciò che non lo è, è di metodo e non di merito. Sul versante opposto, invece, la posizione che presuppone distinzioni nette fino alla inconciliabilità tra ciò che è definito performance e ciò che è definito teatro. Ciò che è l’una sembra non poter essere l’altro.

Si tratta di un fenomeno culturalmente singolare. Performance e performatività sono

storicamente enunciati di una modalità di pensiero che vuole affermare il metro efficacia/non efficacia nel valutare il valore delle argomentazioni teoriche e che, viceversa, finiscono per essere proiettate dentro un ambito argomentativo che presuppone ancora l'antinomia vero/falso. Sembra, per molti versi, che attorno ai concetti di teatro e di performance sia in corso una sorta di "battaglia della verità".

Per comprenderne le dinamiche, prendiamo in esame due studi che non teorizzano la performance ma ne rielaborano, sulla base di un'ampia analisi delle diverse posizioni critiche, gli ambiti di specifica peculiarità.

Il primo è *Performance. A Critical Introduction* di Marvin Carlson (Carlson 2004). Nelle conclusioni dell'edizione del 2004 (il libro aveva avuto la sua prima edizione nel 1996), Carlson azzarda una distinzione tra la performance teatrale e altre che non lo sono, con l'intenzione di salvaguardare la specificità della prima. Dopo aver enunciato le tesi che vedono nella presenza e nell'incorporazione la specificità teatrale, introduce lui stesso due concetti che gli sembrano, meglio dei precedenti, individuare la specificità della performance di teatro. «Di tale tipo di performance – scrive – è fatta esperienza da un individuo che è anche parte di un gruppo, così che le relazioni sociali sono costruite all'interno dell'esperienza stessa» (Carlson 2004: 215). Si tratta di una relazione, specifica, in cui la dimensione autoreferenziale (le relazioni sono costruite all'interno dell'esperienza) si gioca in un rapporto a tre tra performance, spettatore, singolo e resto degli spettatori. Ci sono, cioè, due direttrici di relazione, una che lega lo spettatore, come individuo, all'attore che ha di fronte e una che ne dispone l'individualità all'interno di un gruppo di cui condivide la posizione nei confronti dell'evento rappresentativo.

Carlson procede, quindi, a segnalare una seconda distinzione. La performance teatrale è un evento «separato in una maniera quasi invariabilmente chiara dal resto della vita, presentato da performer e a cui assiste un pubblico, i quali considerano entrambi quell'esperienza come un materiale da interpretare» (Carlson 2004: 216). A specificare quanto ha espresso in precedenza in termini di autoreferenzialità, rispetto alla ricaduta effettiva sul reale, Carlson indica come la performance teatrale sia un atto locale e circoscritto rispetto alla vita e come essa sia – e come tale sia intesa – come un atto comunicativo, con una sua destinazione semantica. Esisterebbe, in sostanza, secondo Carlson una linea di demarcazione netta, un confine che divide due perimetri culturali e linguistici prossimi come possono essere la performance teatrale e altre tipologie di

possibili eventi performativi, magari di natura sociale o rituale.

Una posizione non dissimile è espressa da Erika Fischer-Lichte in *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (Fischer-Lichte 2004). Si tratta di uno studio che, come il precedente, intende proporre un'analisi delle diverse posizioni critico-teoriche, per valutarne la portata e contestualizzarla nel quadro della dialettica tra performance di teatro e performance di altro genere, un modello che potremmo, forse, definire performance di non-teatro. Scrive Fischer-Lichte, a proposito dei diversi ambiti di pertinenza degli studi teatrali e dei Performance Studies, che «invece di postulare che gli studi teatrali e i Performance Studies dovrebbero coprire *ogni cosa*, è più utile delineare il campo: quegli studi [i Performance Studies] rappresentano una disciplina che studia gli spettacoli (in opposizione ai testi)» (Fischer-Lichte 2014: 184). È un'affermazione che – estratta da un contesto argomentativo che, nel libro, ha toni più dialettici – dà l'impressione di essere più apodittica di quanto non voglia, ma che comunque ha precise implicazioni assertive. Fischer-Lichte intende nettamente distinguere il perimetro degli studi teatrali da quello degli studi performativi, riguardando questi ultimi la dimensione spettacolare dell'evento teatrale, gli altri la componente testuale e suggerendo, a marcare ulteriormente la distinzione, che i primi agiscono sullo spettacolo inteso come elemento non solo distinto ma opposto al testo.

Si tratta di una distinzione che ha un suo senso preciso in termini di geografia culturale (nel contesto germanico e anglosassone che distingue anche lessicalmente gli ambiti) che qui viene però fortemente concettualizzata. Ciò che fanno Carlson e Fischer-Lichte è tentare di fornire linee di perimetrazione che abbiano una loro consistenza certa, netta, assoluta e universale. Agendo concettualmente nella frattura della barriera che isola il teatro come prodotto estetico e valutandola, in dettaglio, attraverso un'accurata indagine storico critica degli eventi teatrali e performativi e delle posizioni teoriche, i due studiosi, nelle loro conclusioni, abbandonano la collocazione storica dei discorsi e finiscono per cadere nella trappola ontologica di categorie che si pretendono assolute e assolutamente valide.

Actuals di Richard Schechner: un caso di studio

Ma è possibile, e come, ragionare in termini non ontologici ma storicamente determinati di questioni che abbiano una pretesa concettuale? Restiamo all'ambito del rapporto (o distinzione)

tra teatro e performance, affrontando la riflessione teorica di Richard Schechner. L'esperimento è interessante perché, negli studi teatrologici, è proprio a lui che viene attribuita la "responsabilità" di aver avviato la ridefinizione dei confini disciplinari, mettendo in gioco la nozione di performance come categoria autonoma e specifica dell'atto teatrale.

Il testo a cui si fa più sovente riferimento è *Actuals*, perché è in esso che viene messa a fuoco con particolare evidenza per la prima volta, nell'ambito degli studi teatrali, la pertinenza antropologica della dimensione performativa e la centralità del rituale. Il saggio è pubblicato nel 1970 e già solo fermare la nostra attenzione sulla data di edizione ci consente di considerare le affermazioni che vi vengono fatte come un atto di pensiero storicamente condizionato e non come una «affermazione di verità» (Schechner 1970). Si tratta della data strategica in cui il Living si lancia nell'avventura dell'animazione nelle favelas brasiliane, al di fuori dei confini estetici del teatro come arte, e in cui Grotowski, viceversa, li ribalta, quei confini, superando la fase che definirà «arte come presentazione» e avviandosi lungo la via dell'«arte come veicolo». Insomma *Actuals* è scritto in una fase di transizione epocale del Nuovo Teatro e di quel clima culturale va considerato parte integrante.

Facciamo, però, prima un passo indietro e prendiamo in esame un altro saggio di Schechner, altrettanto importante del precedente: i *Sei assiomi per l'Environmental Theatre*. Pubblicato nel 1968, i *Sei assiomi*, al contrario di quanto abbiamo visto per *Actuals*, è scritto non in una fase di transizione o di crisi di un modello di innovazione linguistica, ma nel pieno della sua più intensa capacità inventiva (Schechner 1968). Per restare al dato personale di Schechner, i *Sei assiomi* sono scritti prima di *Dyonisus in 69* e *Actuals* subito dopo. E, considerato il ruolo di spartiacque che ebbe quello spettacolo nella vicenda artistica di Schechner, la determinazione cronologica non è priva di un suo portato.

Oltre al concetto di environment – che gli serve per ridefinire la nozione di spazio scenico e trattarlo come una scrittura – nei *Sei assiomi* Schechner tenta una sistematizzazione della categoria "teatro". È celebre lo schema quadripartito che vede ai due estremi il teatro tradizionale di rappresentazione e gli avvenimenti di piazza e, in mezzo, gli happening e l'Environmental Theatre, dentro cui si legge chiaramente l'applicazione, in ambito teatrologico, del concetto di Goffman della vita come rappresentazione (è il primo caso in cui questo concetto, che diventerà in seguito così popolare, viene assunto in una prospettiva dichiaratamente teatrale).

Lo schema dei *Sei assiomi* è, dunque, il tentativo di ridefinire i confini estetici del teatro, forzandone il perimetro istituzionale. Ma il discorso, anche quando tocca l'antropologia (vi compaiono gli Hevehe, un esempio di ritualità performativa che tornerà tante volte in seguito) o la sociologia, è e resta saldamente nei confini dell'estetico. Schechner parla, a proposito del limite più estremo di ciò che considera teatro – il confronto tra manifestanti e forze di polizia in occasione del Congresso democratico di Chicago del 1968 e, più in generale, le marce politiche – di una sua «conformazione estetica». Tale conformazione colloca, a tutti gli effetti, questi eventi di matrice sociale all'interno del perimetro concettuale del teatro. Di un teatro ripensato nei termini minimalisti espressi da Cage, e citati da Schechner: «Per me il teatro è semplicemente qualcosa che vincola la vista e l'udito» (Schechner 1968: 26).

Alle spalle dello schema di Schechner ve ne è un altro, meno noto ma non meno importante, quello che Oskar Schlemmer disegnò, nel 1925, in *Uomo e figura artistica* (Schlemmer 1925). Il dettaglio della impostazione è, per molti versi, diverso, ma molto vicina appare l'intenzione: determinare uno statuto linguistico del teatro che ecceda il confine istituzionale dell'estetica e perimetri, in una maniera più ampia e dialettica, la nozione di teatro. Agli estremi del suo schema – che ha la struttura di una partitura visiva – vi sono il culto religioso e l'intrattenimento popolare; al centro vi è il teatro propriamente inteso, la cui identità è contornata da due aree liminali: la prima riferita alla sacra rappresentazione e all'azione festiva; la seconda al cabaret, al varietà e al circo. Non è questo, però, il luogo per entrare nel dettaglio di una ipotesi di nuova catalogazione del fatto teatrale che presenta interessantissime implicazioni; ci interessa solo designarla come antesignana di quella proposta da Schechner, che, nei *Sei assiomi*, offre un tentativo di sistematizzazione dei processi teatrali in corso (una «critica in atto»); la risposta – in nome della performance – all'allargamento di campo dello specifico teatrale, attraverso una nuova, anti-aristotelica modellizzazione dell'evento teatrale.

Anche *Actuals* va letto in questa direzione, relativizzandone gli assunti al momento storico. Presenta, infatti, una nuova sistematizzazione del lessico teatrale per agire dentro l'analisi del teatro della fine degli anni Sessanta che, come abbiamo detto in precedenza, vive un momento critico epocale che si esprime, in primo luogo, proprio attraverso la forzatura delle barriere identitarie. Il discorso di Schechner si sposta, così, verso l'analisi in chiave performativa dei rituali ma la strategia che ne sovrintende le intenzioni è sempre quella di trovare sistemi di analizzabilità

critica di “certi” fatti teatrali. Verifichiamo quanto dice al proposito in due importanti passaggi del suo testo: «L’ambizione di cambiare il teatro in rito non è niente altro che un desiderio di rendere la performance efficace» e «Non vi è possibilità per il crudo di venire dopo il cotto. Così con l’arte e con la vita. L’arte è cucinata e la vita è cruda: l’arte è il processo che trasforma l’esperienza cruda in forme mangiabili» (Schechner 1970: 43). Sono due modi – specie il secondo, in cui è esplicita la simbolizzazione argomentativa di Lévi-Strauss – per porre in una maniera dialettica il piano performativo immediatamente esperibile nel reale e quello «restaurato» nel momento artistico. È evidente come Schechner non proponga – a questa data – una sovrapponibilità tra i due e come solleciti a riflettere che l’atto artistico è inibito a risalire al di là del piano della simulazione rappresentativa (il cotto, il costruito) per risalire all’autentico (il crudo, l’immediato).

In *Actuals*, come precedentemente nei *Sei Assiomi*, Schechner pone delle questioni straordinariamente importanti che aprono il discorso, metodologicamente, nella direzione dell’antropologia, continuando a tenerlo, però, strettamente in relazione col perimetro estetico del teatro. Tra esse, due in particolare: il problema dell’origine e del fondamento del teatro; la categorizzazione delle nozioni di teatro e di performance. Detto in una maniera forse un po’ brusca, la performance, in quegli anni, è assunta come fatto artistico ed estetico. La prospettiva goffmaniana non serve a Schechner per spostare il discorso sulla performance al di fuori dei confini artistici. È un modo, invece, per agire teoricamente dentro il nuovo perimetro definito dalla prassi teatrale (e dai suoi problemi di identità), superando la trasformazione in barriera che il confine tra artistico e non-artistico ha assunto nella nostra cultura. È un’assunzione della metafora teatrale di Goffman in una prospettiva metodologicamente utile, perché circoscritta a quello che essa ci può dire e dare entro precise circostanze date. Diversamente, quando quella metafora viene assunta come una formula *pass-partout*, si finisce per farne un uso metodologicamente irresponsabile. Una volta, infatti, che abbiamo stabilito che la performance teatrale si basa su di uno scambio relazionale e sulla messa in gioco di ruoli identitari, che conseguenze ne possiamo trarre sul piano della concreta analisi critica e storica del teatro? E, viceversa, cosa produce, sul piano dell’analisi sociale e delle sue declinazioni storiche, aver individuato nei processi di relazione sociale degli scambi di natura performativa?

Non voglio minimizzare o negare l’importanza delle aperture metodologiche che possono venire da strumentazioni non tradizionalmente storico-teatrali, sto solo ipotizzando che delle categorie

che si mettono in gioco si faccia un uso “prudente”, nel senso che le si applichi per quello che esse possono dire in relazione alla comprensione del teatro come oggetto estetico all’interno di precisi perimetri storici, non come strumento per arrivare ad astratte (e presunte) definizioni ontologiche. Wittgenstein concludeva il suo *Tractatus Logico-Philosophicus* con una celebre e perentoria affermazione, «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere», noi potremmo, più modestamente e prosaicamente chiudere il discorso affermando – vista la naturale, fisiologica e salubre ambiguità e approssimazione delle definizioni concettuali messe in gioco – che su ciò di cui non è utile parlare, è più prudente tacere.

Bibliografia

Artioli, Umberto

2000 *Le origini della regia teatrale*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, a cura di, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino.

Carlson, Marvin

2004 *Performance. A Critical Introduction*, 2nd edition (prima ed. 1996), Routledge, New York-London.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, Carocci, Roma 2014).

2014 *The Routledge introduction to the theatre and Performance Studies: an introduction*, Routledge, London.

Schechner, Richard

1968 *6 Axioms for Environmental Theatre*, in «The Drama Review», n. 3 (trad. it. *Sei assiomi per l’Environmental Theatre*, in Richard Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968).

1970 *Actuals*, in *The Rarer Action: Essays in Honour of Francis Fergusson*, Rutgers University Press; poi in «Theatre Quarterly», vol. I, n. 2, 1971 (trad. it. in Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984).

Schlemmer, Oskar

- 1925 *Mensch und Kunstfigur*, in Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy e Ferenc Molnár, *Die Bühne im Bauhaus*, vol. IV Bauhausbücher, Dessau (trad. it. *Uomo e figura artistica*, in Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy e Ferenc Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino, 1975 e poi in Oskar Schlemmer, *Scritti sul teatro*, a cura di Marina Bistolfi, Feltrinelli, Milano 1982).

Vicentini, Claudio

- 2014 *Per un'ecologia delle nozioni di lavoro. L'identificazione dell'attore col personaggio*, in «Acting Archives Review», a. IV, n. 7 (www.actingarchives.it).

*Studi teatrali e Performance Studies:
alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*
di Eva Marinai

Prendendo spunto dall'introduzione di Bial alla seconda edizione del fondamentale volume collettaneo, da lui curato, *The Performance Studies Reader* del 2007,¹ si può affermare che gli studi sulle arti della performance condividono una delle principali caratteristiche del loro stesso oggetto d'indagine: l'incertezza. Un insieme "vitale" di indefinitezza, variabilità e fluidità paradossalmente rassicurante o prosaicamente inquietante.

Ad ogni buon conto, se la svolta decisiva in ambito disciplinare risale agli anni Ottanta-Novanta del Novecento, come segnala Schechner² – allorché i dipartimenti universitari di teatro iniziano a ripensare la propria missione e i Performance Studies entrano nei curricula didattici³ e nell'offerta formativa degli Atenei (anche italiani) – oggi stiamo vivendo un nuovo momento di passaggio, in conseguenza dei rapidi e radicali mutamenti culturali e socio-economici che investono *anche* il settore della formazione e della ricerca, per i modi stessi con cui la conoscenza umana viene organizzata, espressa, riprodotta, archiviata e trasmessa.⁴

Innanzitutto non dobbiamo dimenticare la lezione dei padri fondatori della disciplina, *in primis* Erving Goffman, Marvin Carlson e lo stesso Richard Schechner, secondo i quali il termine performance non va usato in contrapposizione a teatro. Concetto peraltro avvalorato, in ambito italiano, da Marco De Marinis nella prima edizione di *Capire il teatro. Elementi di una nuova teatrologia*, in cui l'autore auspica «uno sviluppo del dialogo *in statu nascendi* tra storia del teatro e nuove scienze dello spettacolo» (De Marinis 2008: 29). Ed anche il termine "spettacolo", tanto demonizzato nell'accezione debordiana, è invece utilizzato come termine di confronto da Erika Fischer-Lichte, nel solco della tradizione che fa capo a Max Herrmann, padre fondatore della *Theaterwissenschaft*.

Un concetto che – come ben chiarisce Tancredi Gusman nell'introduzione all'edizione italiana del volume sull'*Estetica del performativo* – «deve essere inteso non tanto e non semplicemente come

¹ Cfr. Bial (a cura di) 2007: 5.

² Cfr. Schechner 2001: 1-12.

³ Cfr. Stucky e Wimmer (a cura di) 2002.

⁴ Cfr. Citron, Aronson-Lehavi e Zerbib (a cura di) 2014.

“ciò che si offre allo sguardo” [...] quanto piuttosto, secondo la definizione di Hermann, come quello specifico gioco sociale [...] che si produce nell’interazione di attori e spettatori» (Gusman 2014: 13) grazie alla loro «co-presenza corporea».⁵ Allo stesso tempo, però, il termine performance non può essere adoperato come sinonimo di “spettacolo teatrale”. Chiarificatrici, a tal proposito, le riflessioni di Fabrizio Deriu, che in più occasioni – richiamandosi alle letture dei già citati Carlson, Schechner, ma anche di Jon McKenzie e McLuhan – sottolinea l’essenza «intrinsecamente controversa» (Deriu 2011: 179)⁶ del termine performance ed anche il valore anticonformista, nonché l’azione di contropinta, messi in essere dalle performing arts – dunque dall’ambito culturale delle performances – rispetto agli standard di “efficienza-efficacia” quali obiettivi principali del concetto esteso di performance.

Il caso di studio che mi ha portato ad elaborare questa prima riflessione, ancora in fase aurorale, sulle metodologie legate all’indagine in ambito teatrale/performativo e sui mutamenti teorico-culturali imposti dai nuovi paradigmi antropologici legati alla “rappresentazione del sé”, è costituito dall’*Antigone* del Living Theatre, a cui ho dedicato la mia ultima monografia (Marinai 2014a), scaturita da un lungo percorso di indagine sul processo esecutivo, sulla matrice performativa dello spettacolo che potremmo definire post-drammatico. Oltre naturalmente ad uno sforzo d’indagine transtestuale (secondo la lezione di Gérard Genette), l’argomento obbliga ad un confronto diretto con gli studi sulle avanguardie, non solo americane, e non solo degli anni Sessanta. Costringe, inoltre, ad affrontare il tema delle *irradiazioni* dei miti classici e il processo di ricezione del fenomeno – inteso come passaggio dall’opera teatrale come spettacolo compiuto, alla performance come azione che fluisce – da parte sia del mondo americano (fondamentale qui il lavoro di Cindy Rosenthal)⁷ sia della critica europea. Un panorama così vasto di testi critici e di approcci interpretativi del medesimo fenomeno pone alcune domande, tra cui:

- I. Come la cultura europea ha recepito i Performance Studies? E come si è confrontata con la questione “memoria dello spettatore” di contro al fenomeno della sua sparizione/invisibilità in conseguenza del processo di medializzazione?

⁵ Ibidem.

⁶ L’espressione traduce l’inglese «essentially contested concept» di Walter Bryce Gallie.

⁷ Cindy Rosenthal è docente di Performance and theatre studies alla Hofstra-New York University e General Editor del Living Theatre Archive.

- II. Quali criteri metodologici si sono sviluppati per accedere all'analisi della "nuova scena" e, in particolare – fenomeno quanto mai attuale – delle riscritture sceniche contemporanee dei miti?
- III. Qual è il rapporto esistente tra le reali necessità della ricerca umanistica (e della sua riproduzione), che si avvale degli strumenti indispensabili e imprescindibili dell'interdisciplinarietà, della traduzione, della divulgazione, e gli standard di valutazione⁸ di tali aspetti?

Performance e memoria

Evitando di cadere nei rischi di una para *French Theory* (leggasi *American Theory*), definita da Cusset «un'interpretazione americana di letture francesi di filosofi tedeschi» (Cusset 2012), è evidente come lo stato dell'arte in Europa sia quanto mai complesso. In Germania (con l'estetica di Fischer-Lichte, il post-drammatico di Hans-Thies Lehmann, gli studi sul teatro-danza di Gabriele Brandstetter), in Inghilterra (basti citare qui il lavoro del Department of Drama, Theatre and Performance della Oxford University e in particolare Kelleher 2015) e in Italia, il dibattito sui Performance Studies si è aperto da tempo dando vita a nuovi approcci alla teatrologia; mentre la questione dell'accoglienza dei Performance Studies in Francia è singolare, poiché di fatto gli studi teatrali francofoni sono rimasti piuttosto impermeabili alle teorie della performance, ad eccezione del caso di Jean-Marie Pradier. D'altra parte si tratta di uno dei pochi francesi ad aver frequentato l'ambiente dei Performance Studies americani e i fondatori di P*Si* (Performance Studies international)⁹. Gli scritti di Schechner, la cui curatela italiana spetta a Valentina Valentini nei primi anni Ottanta,¹⁰ sono stati pubblicati in traduzione francese solo nel 2008;¹¹ mentre la nozione di rappresentazione e l'interesse per il fenomeno teatrale in sé sono rimasti predominanti, malgrado lo studio pionieristico di Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre*, del 1965.¹² Recentemente Josette Féral, formatasi in Francia con Kristeva, poi attiva in Québec fino al 2011, ha creato a Paris VIII un nuovo gruppo di ricerca chiamato LIRA (Laboratoire International de Recherche sur les Arts) che si

⁸ Per una sintesi dettagliata sui cambiamenti avvenuti con l'entrata in vigore della L. 30 dicembre 2010, n. 240, cfr. almeno Arcari e Grasso (a cura di) 2011.

⁹ Il primo convegno italiano sui Performance Studies è *Archivi affettivi/Affective Archives*, organizzato da Pustianaz, Palladini, Sacchi, vincitore del bando Performance Studies International 2010.

¹⁰ Cfr. Schechner 1984.

¹¹ Cfr. Schechner 2008.

¹² Per capire il punto di vista francese sulla questione cfr. Biet e Trau (a cura di) 2006; Garcia e Girard (a cura di) 2011.

occupa del complesso rapporto tra performatività e teatralità, e che ha provocato un notevole conflitto nell'Institut d'Etudes Théâtrales. In più occasioni, ella dichiara esplicitamente che

«tornare alle problematiche della teatralità oggi è una sfida. Ora che il mondo attorno a noi è improntato ad una “teatralizzazione” permanente, i cui effetti sono sempre più “spettacolari”, la nozione di teatralità sembra svuotata di senso a beneficio di quella di performatività: il tutto sotto l'influsso dei *performance studies* diventati il riferimento più attuale».¹³

La prospettiva non è tanto quella di riequilibrare campi disciplinari che riguardano territori linguistici e geografici diversi, o ancora pratiche accademiche distanti, quanto di interrogare i concetti e le idee che sono alla base di queste mutazioni. D'altronde, nel 2014 all'interno del *Colloque Théâtre, performance, philosophie*¹⁴ è emerso un nuovo campo d'indagine, denominato Philo-Performance (Filosofia + Performance), che sottolinea l'aspirazione ad *incarnare* più che *drammatizzare* le idee da parte della scena contemporanea, intesa come luogo fisico, concreto e vivente. Un esempio di tali sessioni di Philo-Performance è rappresentato proprio dalla lettura-discussione pubblica di *Antigone* di Sofocle, nella traduzione di Anne Carson, con un *cast* di interpreti singolari, per lo più studiosi di filosofia ed estetica delle arti e della performance, costretti a confrontarsi direttamente e *fisicamente* con un ribaltamento della propria prospettiva ideologica: un esempio per tutti, Judith Butler, esponente di spicco degli studi di genere americani, di manifesta ispirazione poststrutturalista, e autrice di un testo fondamentale come *Antigone's Claim* (2000), ha interpretato Creonte.¹⁵

Ora, cosa accade invece per la ricezione vasta, extra-accademica? Nonostante si registri nel nostro secolo non tanto una spettacolarità diffusa (come nel Medioevo), bensì una spettacolarizzazione diffusa, e una indiscussa presenza sensibile dell'ampio fenomeno “performance” nel quotidiano, l'accoglienza riservata alle discipline dello spettacolo è tiepida se non addirittura sospettosa.

Volendosi tuttavia tener lontani dalle accuse di “integralismo umanista” (Bernardin e De Mauro,

¹³ <http://theatrepublic.fr/theatrepublic-n°205>; cfr. anche Féral 2011.

¹⁴ 26-28 Juin 2014, Université Paris-Sorbonne, Colloque international organisé par Flore Garcin-Marrou, Anna Street, Julien Alliot, Liza Kharoubi.

¹⁵ *Antigonick* by Sophokles, translated by A. Carson: a Public Reading and Discussion curated by B. Hjorth Thursday, June 26th, Amphitheater Richelieu (Sorbonne University). Cast: Antigone: Avital Ronell, Ismene sister of Antigone: Elisabeth Angel-Perez, Kreon king of Thebes: Judith Butler, Haimon son of Kreon & Eurydike: Karen Shimakawa, Eurydike wife of Kreon, mother of Haimon: Freddie Rokem, Teiresias blind prophet of Thebes, led by a boy: Opie Boero Imwinkelried, Guard: Timothy Murray, Messenger: Paul Monaghan, Chorus of old Theban Men: Laura Cull, Jon McKenzie, and conference audience.

2003), è difficile non notare come in Italia, l'*intelligentzia* culturale “di massa” – basti vedere gli esempi di «La Repubblica» o «Il Corriere della Sera»¹⁶ – denoti da tempo, ma ultimamente in modo più manifesto, una ostentata diffidenza nei confronti delle *humanities*, non mancando di argomentare, in modo assolutamente privo di basi scientifiche, sulla presunta bizzarria di certi corsi di laurea, di specializzazione o di insegnamento universitario, che a ben vedere non hanno compiuto altra trasgressione se non quella di tradurre in italiano una terminologia inglese, così come avvenuto *in primis* da parte del Ministero. È il caso, ad esempio, di “Spettacolo dal vivo”, *Performing arts*, ossia il più diffuso – soprattutto in ambito musicale, *live*. La definizione comprende, appunto, lo spettacolo non riprodotto, il teatro (inteso come prosa e lirica), la danza e il concerto, distinto da un secondo gruppo che include i *media*: cinema, televisione, videoarte. Una differenziazione che, tra l'altro, conferma la convinzione, che non è soltanto di chi parla, ma che in ogni caso non è condivisa all'unanimità dagli studiosi del settore (tant'è che a p. 126 dell'edizione italiana dell'*Estetica del performativo*, la stessa Fischer-Lichte afferma: «il teatro e la televisione possono ben essere due media interattivi»), che il teatro non sia un *medium*, cioè non rientri nei *media*, catalogo che include gli spettacoli non solo tecnicamente ri-prodotti, ma tecnicamente *prodotti*;¹⁷ una disciplina, quella del teatro, che – come altrove ribadito – pur «non coincidendo con alcun *medium*, è comunque caratterizzata dalla concertazione di segni differenziati» (Marinai e Vazzaz 2013: 100).

Il tema dello spettacolo *non ri/prodotto* e della sua fruizione/conservazione apre naturalmente a quello della memoria, che si inserisce a pieno titolo nel dibattito intorno ai Performance Studies, almeno per due motivi basilari. Dal lato creativo, lo statuto ontologico unico e irripetibile dell'azione del performer con l'offerta del proprio corpo in qualità di opera d'arte effimera, aperta e fluttuante, soggetta all'instabilità e alla mutevolezza dell'occasione e della reazione altrui, ne impedisce di fatto la conservazione e la riproduzione – pena la perdita totale della propria essenza. Dal lato fruitivo e recettivo, essa, intesa come “memoria dello spettatore”, è un aspetto di carattere storico-antropologico tanto fondamentale quanto non adeguatamente studiato, malgrado già dalla metà degli anni Ottanta del Novecento, Marco De Marinis avesse evidenziato l'esigenza di

¹⁶ Cfr. Zunino, «La Repubblica», 11 novembre 2014 e il «Corriere della Sera.it»: <http://cinquantamila.corriere.it/storyTellerArticolo.php?storyId=5461b0194a202>

¹⁷ Su questi aspetti cfr. Deriu 1999: 157-159; ma anche Barsotti e Titomanlio (a cura di) 2012, che nel titolo e nell'Introduzione (quest'ultima anche a firma di chi scrive) esplicitano questa distinzione (Teatro e Media e non Teatro e Nuovi media, come in altri approcci).

affrontare lo studio dell'esperienza dello spettatore, individuando alcune possibili impostazioni metodologiche (De Marinis 2008: 28-32, 222-232; 1984; 1987b; De Marinis e Altieri 1985) e discutendo in proposito le tesi di Pavis (1983; 1985), Ruffini (1985) *et alii*. La questione, peraltro, è affrontata tangenzialmente anche nel progetto di *mise en histoire* del Nuovo Teatro in Italia coordinato da Lorenzo Mango.

Se dunque prima degli anni Sessanta, l'accusa nei confronti della critica teatrale era quella di valutare soltanto il prodotto e non il processo, lo spettacolo finito e non il percorso di costruzione attoriale e registica che precedeva quel momento "dimostrativo" ed ostensivo, dagli anni Ottanta in poi la questione si è ribaltata ed è indagata in maniera minore quella che potremmo chiamare "drammaturgia dello spettatore-testimone", intesa non solo come esperienza individuale, ma anche collettiva.

Al passaggio dal dramma alla scrittura scenica, così come alla sostituzione delle istanze speculative del personaggio con quelle concrete del performer, corrisponde la necessità, per lo spettatore comune così come per l'esperto – testimoni dell'evento e partecipi dell'esperienza rituale/festiva – di fidarsi di (*affidarsi a*) i propri ricordi, rinunciando alla possibilità di "rivedere", di isolare il dettaglio, in pratica di rivivere, per la seconda volta o per quante volte egli voglia, l'evento in forma mediatizzata. Robert Lepage invita lo spettatore ad usare la propria inaffidabile memoria come strumento creativo: solo attraverso la memoria orale la storia può trasformarsi in mitologia.¹⁸

Cosa resta dunque della performance (non mediatizzata)? Resta la memoria umana dell'evento, di carattere associativo e immaginario, che plasma i ricordi alla luce del vissuto personale o che immagazzina le immagini attraverso le lenti distorte delle sensazioni e delle emozioni provate, dunque inattendibile e al contempo più attendibile del dato materiale, tangibile, che induce al feticcio e all'oggetto *cult*. Fischer-Lichte riporta ad esempio un'affermazione contenuta in Bormann e Brandstetter (1999) in cui si dichiara che

«l'arte della performance non si dovrebbe analizzare in base a un progetto artistico o all'esperienza soggettiva fatta dal corpo dell'artista, ma in base alla distanza tra la presentazione (*Präsentation*) e la percezione, una distanza che si articola nei documenti e nelle testimonianze degli osservatori» (Fischer-Lichte 2004: 134, n.1).

¹⁸ Cfr. Lepage a colloquio con Rémy Charest, TCG 1995: cit. in Monteverdi 2015.

In virtù di ciò, un aspetto ancora da capire è il seguente: di quale spettatore stiamo parlando? Chi sono, oggi, i due attori della relazione performer-spettatore? Se nello spettacolo medializzato viene a mancare l'altra polarità necessaria all'atto estetico, ossia il pubblico e soprattutto l'ascolto, in quel paradossale fenomeno che potremmo definire con Baudrillard «sparizione dello spettatore», sappiamo fin troppo bene come il tema centrale dalla Seconda Riforma in poi sia «la ricerca di un'azione credibile dell'attore e della sua relazione con lo spettatore» (Perrelli 2007: 4), e – aggiungo – la possibilità di rileggere questa relazione, come è avvenuto ad esempio per *Min fars hus* di Eugenio Barba, di cui sono state raccolte le testimonianze post-visione, pubblicate nel 1974 come *Lettere a Min fars hus* nella rivista dell'Odin. Ma attualmente, al di là di ogni approccio storico-archivistico o neuroscientifico, qual è l'identità, quali sono i valori, qual è la porzione di mondo che entra in relazione durante la performance?

Su questo tema, non solo legato all'*audience development* e all'utopia di uno *spettatore partecipante*, occorre riflettere di più e meglio, per capire se è possibile tracciare una sorta di “geografia delle relazioni”, individuando, in un momento epocale di grandi mutamenti socio-culturali, come si configuri e si ridefinisca il rapporto tra vissuto del performer e vissuto del pubblico.

Metodologia e deuterologos

A questo punto, si apre la questione concernente la metodologia.

Il nucleo progettuale è quello di puntare ad attivare un confronto autentico, paritario e costruttivo sia con la critica tematica e gli studi sull'intertestualità, sia con i Performance Studies, senza perdere di vista le rispettive identità culturali e tradizioni di studi, bensì utilizzando gli strumenti migliori affinché tali specificità possano essere più efficacemente condivise in una dimensione transdisciplinare ampia, di respiro internazionale. Per restare all'esempio preso in considerazione, dalla seconda metà del Novecento in poi, le ricerche hanno dato esiti disparati. *In primis* occorre ricordare, come ha precisato Mango, che:

«è, insomma, nei primi anni Sessanta che il “discorso dell'avanguardia” da fatto storico – fondamentalmente concluso negli anni Trenta da quel *rappel à l'ordre*, come lo aveva chiamato

Cocteau, e poi tragicamente rimosso a causa del trauma collettivo della Seconda Guerra Mondiale – torna ad essere elemento di attualità» (Mango 2010: 11).

Difatti, è a quest'altezza cronologica che le premesse delle avanguardie storiche vengono «assunte e tessute» dentro un discorso concreto, dando corpo alle idee, e tra queste, anche, e in modo alquanto rilevante, al *deuteros-logos*: ossia alla “parola seconda” (il rito) assunta come parola prima (il mito).

È il caso di Artaud (che il Living Theatre scopre nella traduzione inglese non ancora pubblicata) ma è anche il caso di Sofocle-Brecht (quest'ultimo ancora sconosciuto in America) e della parola di Antigone, poiché in certe istanze i Maestri della ricerca teatrale trovano una corrispondenza ideale con i propri percorsi artistici e umani. Il *logos* archetipico si trasforma, assumendo nuove forme di difficile catalogazione.

Non esiste, infatti, un'epistemologia delle riscritture sceniche dei miti nella contemporaneità. Se è vero che «la scena teatrale ha sempre svolto un ruolo fondamentale nell'elaborazione collettiva della coscienza tragica» (Cascetta 1991: quarta), è soprattutto a partire dagli anni Sessanta-Settanta che tale elaborazione collettiva avviene non più – o non soltanto – attraverso la messinscena, ossia tramite il pensiero drammatico o la “parola parlata”, ma per mezzo del corpo del performer e di quell'atto performativo di cui parla Judith Butler, in grado di «convertire la parola in azione» (Butler 1999: 270), dove si realizza l'esperienza estetica come *esperienza di soglia* (Turner), capace di «trasformare coloro che vi partecipano» (Fischer-Lichte 2004: 14). Ed accade che, ad una insufficienza di strumenti analitici, che non siano prettamente filologico-letterari, filosofici o etno-antropologici (cfr. per questi due ultimi approcci, in particolare, l'opera di Gilbert Durand e Gaston Bachelard), corrisponda – di contro – una sovrabbondanza di materiali performativi che attingono alle figure della mitologia classica per dispiegare il proprio “corpo tragico”, lungi da ogni idea di ricostruzione archeologica o classicista.

È di nuovo, soltanto a partire dai primi anni Ottanta – mentre il teatro internazionale attraversa un momento di crisi, stemperata l'ansia di sperimentazione, sciolti i gruppi storici come il Living, e spentesi ormai le luci delle cantine romane – che si incrementano gli studi *mito-tematici* di tendenza interdisciplinare, capaci di coniugare approcci socio-antropologici e semiotici volti ad una decostruzione del concetto di mito (su cui fondamentali risultano gli studi di Hans Blumenberg,

Jean Bollack, Claude Calame), per arrivare poi, in anni più recenti, alla poetica comparata dei miti di Ute Heidmann (2003), che propone un approccio metodologico che concentri le indagini sulla “discorsività mitica”, articolata in ogni singola opera, come *ri-enunciazione*. In ogni caso, ferme restando le dinamiche decostruttive e ricostruttive degli studi sulla discorsività mitica, mi sembra sia carente, allo stato attuale, un’indagine capace di affrontare le modalità non solo e non tanto di enunciazione quanto di “incarnazione” (*embodiment*) del discorso mitico, nella sua declinazione politica e poetica, che tanto ha caratterizzato il teatro dalla Seconda riforma in giù, sino ad arrivare a prove recenti come quelle della Societas Raffaello Sanzio o dei Motus.

Riproduzione e divulgazione

I due punti precedenti hanno aperto tre importanti questioni concernenti l’interdisciplinarità, la traduzione e la divulgazione, cui si accennerà soltanto. Si tratta, anche qui, di aspetti “intrinsecamente controversi” e, aggiungerei, conflittuali. Come è emerso sino ad ora, infatti, i tre strumenti citati costituiscono probabilmente le fondamenta per un approccio metodologico efficace allo studio del Teatro. È gioco forza, dunque, che indispensabili a tale obiettivo scientifico e culturale siano la creazione di sinergie e gruppi di studio tra i più vasti ed eterogenei, che allarghino lo spettro anche al mondo della prassi o non soltanto a quello della teoria. Le nuove istanze del mondo accademico, anche umanistico, sembrano virare verso un sempre maggior sviluppo di saperi pratici e ampliamento delle competenze di “management performance” che, per realizzarsi, necessitano sempre più di una condivisione allargata di obiettivi e strategie.

Va peraltro segnalato come paia incombere sull’ambiente accademico una trasformazione dall’idea di “scienza come *agorà*” all’immagine dello studioso da solo sulla vetta dell’Olimpo (Benshop e Brouns 2003). Nell’economia della conoscenza, tale nozione di eroismo solitario (Bellavita 1991) contrasta con le reali necessità di transdisciplinarità e interrelazione e con la possibilità di un raggiungimento di obiettivi realmente soddisfacenti e partecipati. Nutro forti dubbi, ad esempio, sull’obbligo – ai fini della valutazione – di indicare in lavori a più mani la paternità di ogni singolo brandello di testo. Richiesta non solo contraddittoria, in regime di interdisciplinarità, ma contraria all’ottica della reale collaborazione.

Ne segue, tra l’altro, che, in un auspicabile clima di condivisione, un aspetto fondamentale venga ad essere la traduzione: di per sé elemento tanto importante quanto sottovalutato dai parametri

ufficiali. Mi sembra alquanto inutile sottolineare in questa sede come tradurre un testo non significhi soltanto trasporlo in un'altra lingua, spostare un segno da un codice ad un altro, bensì decifrare concetti, pensieri, interpretarli e dunque farli propri, per poi trasferirli in un diverso ambito culturale. Come insegna l'ermeneutica filosofica, traduzione significa *collocarsi oltre*. Dalla traduzione, poi, consegue, come è ovvio, un incremento di divulgazione. Essa permette la diffusione di pensieri altrimenti inaccessibili o accessibili sono parzialmente e in modo frammentario ed è quindi, peraltro da sempre, elemento centrale della comunicazione interculturale.

D'altra parte, nel mondo anglosassone e ormai anche nel nostro, *dissemination* indica la fase di comunicazione e diffusione dei risultati della ricerca, di un progetto, di un convegno. La Comunità Europea e gli istituti che finanziano la ricerca impongono la "disseminazione" degli esiti, non solo e non principalmente per "giustificare" i finanziamenti, ma per diffondere in modo capillare nuove acquisizioni e nuove esperienze anche al fine di supportare – come si dice – le politiche nazionali e internazionali nelle decisioni riguardanti i diversi settori della conoscenza. Il che non significa abbassarne il livello qualitativo: la chiarezza espositiva e la comprensibilità su più livelli non sono sinonimi di semplicismo o di superficialità. Malgrado ciò, l'aggettivo *divulgativo* è regolarmente usato da un certo accademismo in senso negativo e denigratorio, alla stregua di *pubblicistico*. Credo sia necessario invertire questa tendenza, cercando di non arricciare il naso di fronte allo sforzo di divulgare, diffondere. Mantenendo, come è ovvio e naturale, qualità, eccellenza, coerenza e integrità, è opportuno però, nonostante l'imperversare di troppe barbarie culturali, non chiudersi in un *hortus conclusus*, coltivando presunte superiorità intellettuali lontano dalla vita *oltre* il muro. La lezione del Living, di Julian Beck e di Judith Malina, è anche questa.

Poiché lo studio del fatto teatrale e della performance si basa imprescindibilmente sulla costruzione di relazioni all'interno di sistemi che organizzano l'esperienza, e poiché le arti performative (teatro, danza e musica) sono destinate a giocare un ruolo di primo piano nella società attuale e futura, anche in modi inediti e diversi da come li abbiamo immaginati sino ad ora, è indispensabile – ancor più che per "le scienze dure" – la creazione di gruppi di lavoro eterogenei, composti da studiosi di provenienze diverse, che siano in grado di incontrarsi con cadenza regolare condividendo realmente e attivamente il processo di ricerca e non soltanto i risultati o la suddivisione del *budget*. In tale ottica, sarà possibile intravedere nelle nostre pratiche di ricerca e

di scrittura (che ad oggi intrecciano o separano – a seconda dei casi – i *loci* canonici degli studi teatrali, siano essi storici, estetici, letterari o etnologici) il nucleo di un approccio meta-comunicativo e transculturale.

È partendo, dunque, dall'intrinseca ricchezza espressiva della nostra materia, che occorre infine saper sviluppare – in maniera concreta e con principi condivisi – non soltanto nuove convergenze tra aspetti storicamente o geograficamente disgiunti, ma anche nuovi criteri di valutazione dei percorsi e degli esiti di tali attività.

La speranza è che ad ogni livello di responsabilità ci si impegni per sanare le incongruenze e si raggiunga una nuova capacità di comprendere l'importanza dell'interazione di certi strumenti, percorsi e prodotti nella loro estensibilità, non solo per le prime due missioni universitarie, la formazione e la ricerca, ma anche per la terza: l'apertura al mondo, tesa a favorire l'applicazione diretta, la valorizzazione e l'impiego della conoscenza per la crescita culturale e umana della Società.

Bibliografia

Arcari, Anna e Grasso, Giorgio, a cura di

2011 *Ripensare l'Università. Un contributo interdisciplinare sulla legge n. 240 del 2010*, Giuffrè, Milano.

Arcari, Anna e Margaria, Gabriella

2011 *La valutazione della ricerca. Indicatori e criteri per le scienze esatte e le scienze sociali*, in Arcari e Grasso, a cura di, 2011.

Auslander, Philip

2003 *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London.

Barsotti, Anna e Titomanlio, Carlo, a cura di

2012 *Teatro e media*, Felici, Ghezzano (Pisa).

Baudrillard, Jean

1988 *La sparizione dell'arte*, trad. it. di Elio Grazioli, Politi, Milano.

Bellavita, Christopher

- 1991 *The Public Administrator as Hero*, in «Administration & Society», 23 (2), pp. 155-185.
- Benschop, Yvonne e Brouns, Birgit
2003 *Crumbling ivory towers. Academic organizing and its gender effects*, in «Gender, Work & Organization», 10 (2), pp. 194-211.
- Berghaus, Günter, a cura di
2001 *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Atti del Convegno, Bristol, 21-23 marzo 1997, Niemeyer, Tübingen.
- Bernardin, Carlo e De Mauro, Tullio
2003 *Contare e raccontare*, Laterza, Bari.
- Bial, Henry, a cura di
2007 *The Performance Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- Biet, Christian e Triaou, Christophe, a cura di
2006 *Qu'est-ce que le théâtre?*, Gallimard, Paris.
- Blatanis, Kostantinos
2003 *Popolar Culture Icons in Contemporary American Drama*, Fairleigh Dickinson University Press, London.
- Bollack, Jean
1998 *La Grâce de personne, les mots sous le mythe*, Seuil, Paris.
- Bormann, Hans-Friedrich e Brandstetter, Gabriele
1999 *An der Schwelle. Performance als Forschungslabor*, in Hanne Seitz, a cura di, *Schriben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Klartext, Essen, pp. 45-55.
- Borutti, Silvana e Heidmann, Ute
2012 *La Babele in cui viviamo. Traduzioni, riscritture, culture*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Brunel, Pierre
1992 *Mythocritique, théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Butler, Judith
1999 *Performing Feminist: Feminist Theory and Theatre*, a cura di Sue Ellen Case, Johnson Hopkins University Press, Baltimore-London.
2000 *Antigone's Claim*, Columbia University Press, New York (trad.it. *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, a cura di Isabella Negri, Bollati Boringhieri, Torino 2003).

Calame, Claude

2011 *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La narration symbolique d'une colonie*, Les Belles Lettres, Paris.

Cascetta, Annamaria, a cura di

1991 *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita & Pensiero, Milano.

Citron, Atay, Aronson-Lehavi, Sharon e Zerbib, David, a cura di

2014 *Performance Studies in Motion. International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century*, Bloomsbury Methuen Drama, London-New York.

Cusset, François

2012 *French Theory*, Il Saggiatore, Milano.

De Marinis, Marco

1984 *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, in «Documenti di lavoro», n. 138-139, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica Urbino.

1987a *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano.

1987b *Dramaturgy of the spectator*, in «The Drama Review», XXXI, n. 2, pp. 100-114.

2008 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma (prima edizione La casa Usher, Firenze 1988).

De Marinis, Marco e Altieri, Leonardo

1985 *Il lavoro dello spettatore nella produzione dell'evento teatrale*, in «Sociologia del lavoro», n. 25, pp. 201-224.

Deriu, Fabrizio

1999 *Arti della visione, arti della performance*, in AA. VV., *Lo schermo e la scena*, a cura di Fabrizio Deriu, Marsilio, Venezia, 157-176.

2011 *Arti performative e performatività delle arti come concetti 'intrinsecamente controversi'*, in «Mantichora», n. 1, pp. 178-192.

Detienne, Marcel

1992 *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris.

Durand, Gilbert

1979 *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Berg International, Paris.

Féral, Josette

2011 *Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014).

Garcia, Anne-Laetitia e Girard, Johan, a cura di

2011 *Qu'est-ce que le contemporain?*, L'Harmattan, Paris.

Gusman, Tancredi

2014 *Introduzione* a Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.

Heidmann, Ute

2003 *Poétiques comparées des mythes. De l'Antiquité à la Modernité*, Payot, Lausanne.

Kelleher, Joe

2015 *The Illuminated Theatre: Studies on the Suffering of Images*, Routledge, London-New York.

Lehmann, Hans-Thies

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main (trad. ingl. *Postdramatic Theatre*, a cura di Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York 2006).

Mango, Lorenzo

2010 *L'invenzione del nuovo*, in Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Titivillus, Corazzano, pp. 9-18.

Marinai, Eva

2014a *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa.

2014b *Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone*, in «Mimesis Journal», 3, n. 2, dicembre, pp. 90-114.

Marinai, Eva e Vazzaz, Igor

2013 *Il riso nell'occhio. Sguardi e ipotesi di studio sul testo-corpo comico contemporaneo*, «Biblioteca teatrale», numero monografico dedicato a *Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi II*, n. 107-108, luglio-dicembre, pp. 95-108.

Monteverdi, Anna Maria

2015 *Robert Lepage e la nuova epica orale di 887*, in «Teatro e Critica», 24 marzo 2015, al link:
<http://www.teatroecritica.net/2015/03/robert-lepage-e-la-nuova-epica-orale-di-887/>.

Pavis, Patrice

1983 *Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire*, in «Revue des sciences humaines», LX, n. 189, pp. 51-88.

1985 *La réception du texte dramatique et spectaculaire: les processus de fictionnalisation et d'idéologisation*, in «Versus», 41, pp. 69-94.

Perrelli, Franco

2007 *I Maestri della Ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Roma-Bari.

Pradier, Jean-Marie

1997 *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, (Ve siècle av. J.-C.- XVIIIe siècle)*, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. «Corps de l'Esprit».

Pustianaz, Marco, Palladini, Giulia e Sacchi, Annalisa, a cura di

2013 *Archivi affettivi/Affective Archives. Un catalogo / A catalogue*, Edizioni Mercurio, Vercelli.

Ruffini, Franco

1985 *Testo/scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, in «Versus», n. 48, pp. 21-40.

Schechner, Richard

1984 *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma.

2001 *What is Performance Studies anyway?*, in Günter Berghaus, a cura di, *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Atti del Convegno, Bristol, 21-23 marzo 1997, Niemeyer, Tübingen.

2008 *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, a cura di Anne Cuisset e Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, Éditions théâtrales, Paris.

Stucky, Nathan e Wimmer, Cynthia, a cura di

2002 *Teaching performance studies*, Prefazione di Richard Schechner, Southern Illinois University Press.

Turner, Victor W.

1986 *The anthropology of performance*, PAJ Publications (trad. it. *Antropologia della performance*, a cura di Stefano De Matteis, Il Mulino, Bologna 1993).

Una questione di esperienza (e di coscienza).

Oltre l'umanistico, nell'umano

di Edoardo Giovanni Carlotti

La questione

La questione intorno all'oggetto di studio attuale delle discipline dello spettacolo appare, in linea generale, probabilmente sorpassata. Sorpassata non tanto perché evenienze salienti nell'evoluzione delle ricerche abbiano stabilito, in un certo momento o secondo vari stadi successivi, definitivamente e senza rischio di controversie, parametri e canoni sufficienti a indicare e circoscrivere un campo d'indagine entro cui praticare l'esercizio accademico, – quanto invece perché l'oggetto di studio si è sgretolato, frammentato e diffuso in una gamma di fenomeni che, di volta in volta, sono stati focalizzati attraverso strumenti e metodi tipici e consolidati di pertinenza di altre discipline.

Invece di affrontare il tema delle ragioni e modalità che hanno sotteso questo processo di sgretolamento, frammentazione e diffusione, e magari cercare di analizzarle in dettaglio (dovremmo già avere a disposizione sufficienti studi a riguardo), forse potrebbe essere più opportuno riprendere la strada tentando qualcosa di simile a ciò che la pratica scientifica denomina *esperimento mentale*, conducendolo però sui dati mai raccolti di una statistica che rapporti il numero degli spettatori teatrali al numero degli abitanti del pianeta lungo il corso della storia.

Anche nel caso che scegliessimo di prescindere dalla preistoria, dovremmo valutare la questione se considerare le forme che non sono canonicamente “teatro” nel novero di quelle soggette a questo esercizio di statistica immaginaria: rituali, combattimenti, tornei, danza, performance ecc., risulterebbero da inserire o da escludere? Il discrimine, nel caso, non andrebbe individuato sulla base della presenza di caratteristiche che ne confermerebbero la sostanza di elaborazione artistica, ma verificando se sussiste una condizione che le possa accomunare e le renda rubricabili all'interno della medesima categoria.

Il fatto che ciascuna di queste forme abbia la qualità specifica di prodursi come manifestazione dal vivo, che si svolge dinanzi ad un pubblico ed è realizzata tramite l'esecuzione di azioni, in uno

spazio definito e separato (non necessariamente in termini fisici), ove i soggetti agenti diventano oggetto della percezione di altri soggetti, i quali si sono appositamente radunati in un luogo che favorisce l'osservazione come l'audizione, non aiuta certo a circoscrivere il settore d'indagine, – tende, piuttosto, ad ampliarne il campo fino ad accogliere al suo interno fenomeni che non sono stati tradizionalmente di pertinenza delle discipline dello spettacolo.

Neanche quest'ultimo termine – *spettacolo* – può essere utilizzato efficacemente a questo proposito, giacché pone l'accento sulla facoltà percettiva che più, tra le altre, unifica le varie forme sopra citate senza introdurre alcuna possibilità di discriminarne le specifiche peculiarità. Forse il termine *rappresentazione* potrebbe fornirci almeno alcuni elementi utili a circoscrivere il discorso, se non fosse che – a parte le problematiche connesse alla sua traduzione nella lingua ad oggi più utilizzata per la comunicazione scientifica, che la legherebbe strettamente alla presenza riconoscibile della figura umana (il che non è necessariamente un assioma) – bisognerebbe premettere cautelativamente la precisazione che l'accezione utilizzata non sarebbe quella di sinonimo di *spettacolo* in quanto evento ma, più generalmente, di un'evenienza qualificata dallo svolgersi entro una – per così dire – *condizione di rappresentazione*.¹

Giunti a tal punto, in preda allo sconforto che prende all'imbocco di un vicolo cieco, altro non ci resterebbe (e non ci resta) che tentare, pragmaticamente, di semplificare (per il momento) la questione, limitando il campo all'Occidente, e più precisamente alla successione di civiltà che hanno mutuato il termine greco *theatron* e sviluppato l'attività ad esso connessa, stabilendo una tradizione nella quale essa è stata distinta da altre attività affini.² Laddove i dati ci giungono con più

¹ Per l'espressione «condizione di rappresentazione», che potrebbe apparire vaga e indefinita, un riferimento utile è la definizione che Abhinavagupta, nel suo commento al *Nāṭyaśāstra*, dà del termine cui si intitola il trattato. Nella traduzione inglese di Raniero Gnoli: «To sum up, drama is only a 'narration' (*kīrtana*), made up of a re-perception, a form of consciousness affected by discursive cognitions (*rūṣitavikalpasamvedana*) – it is, indeed, thus perceived – and not a form of reproduction. If, however, you say that it is a reproduction, in the sense that it follows the "production" of real, ordinary life, there is no fault. Once facts have been clearly determined, words do not deserve to be a source of disagreement» (Gnoli 1968: 101). *Nāṭya*, che è tradotto con «drama», è in realtà una forma di spettacolo che include drammaturgia, danza, musica e interpretazione attoriale. *kīrtana* deriva dalla radice *kīrt*, che suggerisce il rendere manifesto qualcosa in forma di narrazione, dichiarazione, celebrazione, ripetizione, recitazione: racchiudendo il termine tra virgolette singole (assenti nell'originale), il traduttore vuole sottolineare la distanza del concetto da quello di riproduzione. Infine, *rūṣitavikalpasamvedana* («a form of consciousness affected by discursive cognitions») è un composto in cui il termine centrale *vikalpa* (reso con «discursive cognitions») abbraccia una serie di concetti che insistono su *dubbio*, *alternativa*, *differenza di percezione*, *indecisione*, nonché *fantasia*, *immaginazione*, *falsa nozione* in opposizione alla percezione della realtà. Lo stesso traduttore, nel glossario in calce alla sua versione italiana del *Tantrasāra* (Abhinavagupta 1990) di Abhinavagupta, riporta *vikalpa* sotto le voci «conoscenza discorsiva» e «rappresentazioni discorsive». Nel suo commento *Nāṭyaśāstra*, il filosofo e mistico kaśmīro individua la differenza sostanziale tra l'esperienza estetica e l'esperienza ordinaria nella costante impossibilità, per lo spettatore, di discriminare univocamente la sorgente delle proprie percezioni tra il rappresentante e il rappresentato.

² La mutazione del termine dal greco, nelle lingue moderne occidentali, si spinge a identificare l'attività-teatro con l'edificio in cui essa si svolge; in origine il termine designava soltanto la porzione dell'edificio riservata al pubblico, sintetizzando nell'atto del

abbondanza, è difficile negare che ciò che adesso è definito *teatro* abbia sempre goduto di una rilevanza sociale superiore a quella attuale, anche a prescindere da eventuali (quantunque frequentemente comprovate) influenze su politiche e costumi: il rapporto spettatori/popolazione può dare adito a congetture verosimili circa la misura di tale rilevanza.

Se l'Atene del V secolo a.C. può essere ritenuta un caso limite del calcolo percentuale di partecipazione della cittadinanza a manifestazioni teatrali, per la particolare condizione del loro svolgimento, il passaggio all'età moderna ci mostra la situazione in termini più familiari: la gestione degli spettacoli come un'impresa privata, a partire dall'Inghilterra elisabettiana e dalla Commedia dell'arte, è il risultato della ricognizione che una possibilità del mercato favoriva la creazione di start-up appositamente fondate per rispondere a un'esigenza collettiva tanto rilevante da non rendere necessarie intensive iniziative pubblicitarie.

La popolazione di Londra all'inizio del XVII secolo era stimata intorno ai 250.000 abitanti: non sappiamo quale percentuale frequentasse i numerosi teatri cittadini, ma il clamore delle campagne condotte dai predicatori (non solo) puritani ci fornisce elementi per supporre che fosse tanto significativa da riflettersi nelle assenze dalle funzioni religiose nei giorni festivi, che coincidevano con quelli delle rappresentazioni. Allo stesso modo, pur in un contesto sostanzialmente diverso, gli attacchi – principalmente da parte ecclesiastica – ai comici dell'arte lasciano ipotizzare che tali reazioni documentassero, con le preoccupazioni per l'estendersi del fenomeno e le conseguenze che ciò poteva comportare, il séguito che le compagnie itineranti suscitavano tra gli abitanti dei centri di volta in volta visitati.

Più avanti nel tempo, secondo dinamiche che si sviluppano più evidenti in Francia, dove per la prima volta l'apparato statale si centralizza, si tenta di applicare all'affluenza agli spettacoli alcune possibili forme di controllo, che si esplicitano come misure di ordine pubblico e come verifica preventiva dei contenuti delle rappresentazioni, esercitata sui testi drammatici: la necessità di tali interventi, così come è avvertita dalle autorità, è il sintomo che le dimensioni sociali del fenomeno si sono definitivamente ampliate fino a costituire materia di ordine legislativo.

Con la transizione alla civiltà moderna, gli stati nazionali vengono a trovarsi nella condizione di riconoscere – magari solo implicitamente, ma non per questo meno sostanzialmente – che la

guardare l'emergenza di un fenomeno che, presumibilmente, risaltava per la sua novità: la comparsa del ruolo dello spettatore in occasione di attività performative che – presumibilmente – non prevedevano una sostanziale distinzione tra chi agiva e chi osservava.

produzione di spettacoli risponde ad un'esigenza ampiamente diffusa nei diversi strati sociali e che, sebbene l'affluenza alle rappresentazioni comporti evidenti problemi di natura politica e morale, le conseguenze di un divieto assoluto sarebbero certamente più difficili da trattare.

L'evoluzione di questa condizione sarà palese quando le grandi capitali europee, successivamente alla crescita demografica determinata dall'afflusso di manodopera industriale, mostreranno un pletorico panorama di spazi adibiti alle rappresentazioni che, in particolari frangenti, dovranno essere sottoposti a rigorosa regolamentazione, non sempre sulla base di criteri altrettanto rigorosi, ma in ogni caso al fine di permettere all'autorità statale di rendere compatibile la diffusione delle attività spettacolari con un'azione di controllo praticabile ed efficace, che non riguardava esclusivamente questioni di moralità e ordine pubblico, ma comprendeva tra i suoi obiettivi anche il rispetto dalle legislazioni fiscali in materia di pubbliche rappresentazioni.

In questa fase, che si spinge ben entro il Novecento, il rapporto percentuale spettatori/popolazione tocca probabilmente le sue cifre più alte, mentre inizia ad affermarsi lo spettacolo tecnologicamente (ri)prodotto, ponendo le basi per una trasformazione delle modalità con cui si risponde all'esigenza collettiva in precedenza soddisfatta unicamente dalle rappresentazioni dal vivo.

Un ulteriore esercizio di statistica, condotto non su dati congetturali ma su cifre presenti negli archivi degli istituti nazionali preposti, potrebbe mostrare l'entità del decremento nella fruizione delle rappresentazioni dal vivo in parallelo all'affermarsi della (ri)produzione tecnologica e, di conseguenza, permetterci di valutare in forma grafica le funzioni ad esso associate. E l'esercizio potrebbe poi essere ripetuto per le varie forme di (ri)produzione tecnologica.

Tuttavia, l'esperienza diretta – specialmente di chi studia la materia od opera nel settore dello spettacolo – può permetterci di evitare una tale ricerca, che in fin dei conti è resa inutile dalla ricognizione della condizione marginale dello spettacolo dal vivo nella società odierna. D'altro canto, non è questo il punto in questione, giacché esso tocca il tema dello sgretolamento, della frammentazione e della diffusione cui si accennava sopra, – in questione, invece, è *dove o da che cosa* viene soddisfatta l'esigenza collettiva alla quale lo spettacolo dal vivo – ma limitiamoci a trattare ciò che convenzionalmente (e un po' confusamente) viene catalogato come *teatro* – sembra aver adeguatamente risposto nei secoli passati.

L'esperienza

In epoca umanistico-rinascimentale, quando ancora le rappresentazioni teatrali non si erano imposte come fenomeno di rilevanza sociale, i commenti alla *Poetica* aristotelica che si erano succeduti nel tempo avevano riservato attenzione alla natura dell'esperienza descritta nel trattato con l'enigmatico termine di *kátharsis*. Il concetto, così com'era espresso in rapporto alla tragedia, dava adito a interpretazioni conflittuali, favorendo sia le argomentazioni di chi riteneva che l'esperienza da esso riassunta avesse carattere *omeopatico* (pietà e paura a minime dosi curano pietà e paura in eccesso), sia le congetture di coloro che ne individuavano come più logico il carattere *allopatico* (pietà e paura – emozioni utili, quand'anche non addirittura commendevoli – possono prevenire le conseguenze di emozioni e passioni nocive).

Tralasciando il dibattito intorno all'effetto dell'esperienza, se costituisse una sorta di terapia immediata o se, invece, si sviluppasse nei termini di una graduale mitridatizzazione, ciò che è necessario mettere in evidenza qui è l'anacronismo del dibattito, a prescindere dall'eventuale correttezza delle singole posizioni. I commentatori non disponevano, al momento, di una possibilità di verifica empirica delle rispettive interpretazioni ed erano costretti a riferirsi soltanto alla tradizione aristotelica, non potendo certo vagliare le proprie argomentazioni alla luce di una autentica rappresentazione tragica.

La *kátharsis* era innalzata a esperienza assoluta, a prescindere dalle radicali trasformazioni culturali intercorse tra l'apparizione del termine nel testo della *Poetica* e i commentari cinque/seicenteschi, tanto da suscitare interpretazioni discordanti circa modalità e obiettivo specifico della sua azione; in assenza di dati più recenti tratti dall'osservazione diretta dell'effetto delle rappresentazioni (nel cui novero non potevano certo essere incluse le invettive dei padri della Chiesa contro le forme spettacolari del basso Impero), l'autorità aristotelica forniva le basi su cui impostare un'argomentazione a favore dell'utilità morale e sociale di una pratica che stava all'epoca muovendo i primi passi verso la legittimazione ufficiale.

In un ideale contesto sperimentale, il progetto di Richelieu, tempestivamente escogitato alle prime manifestazioni del rigoglio drammatico che accompagnerà il *grand siècle* ma precocemente interrotto dalla morte del Cardinale, trova espressione nelle argomentazioni che gli intellettuali dell'epoca erano in grado di addurre per esporre le proprie considerazioni circa l'opportunità di accogliere le rappresentazioni nell'alveo delle attività socialmente riconosciute: l'attenzione si

concentra principalmente sull'osservanza di presunte regole drammaturgiche, che – una volta applicate – avrebbero dovuto permettere alla materia della rappresentazione di esercitare sugli spettatori un influsso benefico, sfruttando per nobili fini la natura edonistica di un'esperienza cui proprio il carattere di piacevolezza e l'immersione in una condizione festiva conferivano sfumature sospette, apparentemente confermando i pregiudizi derivati dalla lettura della patristica.

Fino ai primi decenni del Settecento, del resto, non emerge una riflessione impostata sull'ipotesi che l'esperienza estetica presenti caratteristiche distinte dall'esperienza della realtà ordinaria, specialmente nel caso dell'esperienza del performativo. In realtà, Aristotele aveva descritto esattamente secondo tali termini la questione, senza però svilupparne l'argomentazione relativamente alla tragedia;³ Francesco Robortello aveva colto correttamente il nesso che, nella *Poetica*, legava l'esperienza delle arti figurative a quella delle arti performative, ma le limitazioni alla possibilità di rappresentazione inerenti a queste ultime – che, in definitiva, sono inerenti all'impiego del corpo vivente come strumento della rappresentazione stessa – favorivano l'emergere di una linea di demarcazione concreta concernente la materia oggettuale delle rispettive esperienze.

La realtà del corpo, impedendo la rappresentazione di ciò che, nell'immagine concreta dell'arte figurativa e nell'immagine mentale dell'arte letteraria, era in grado di disporsi secondo una gamma di eventualità potenzialmente infinita, dettava limiti all'oggetto dell'esperienza, escludendo in special modo quanto avrebbe comportato l'invalidazione dello strumento attraverso cui si manifestava la rappresentazione. In altre parole, l'esclusione dalla materia di rappresentazione dei sintomi fisici dell'orrido, del raccapricciante era giudicata inerente allo statuto del mezzo, ovvero implicita nel corpus delle sue regole.⁴

Di conseguenza, la peculiarità di trasformare la qualità della percezione da sgradevole a gradevole, che costituiva la risultante distintiva di un intervento di elaborazione artistica, non era permessa all'espressione tramite il corpo in azione: le limitazioni cui era sottoposto, anziché evidenziare la cornice di convenzione entro cui agiva, sembravano al contrario conferire al rappresentato una condizione di realtà.

La sostanza della rappresentazione performativa, cioè, non sembrava mostrare elementi di

³ Cfr. Aristotele 2008: 18-21.

⁴ Cfr. Robortello 1550: 30.

distinzione dalla sostanza delle evenienze attribuite alla realtà, così che la comparsa entro la sua cornice non solo di ciò che poteva essere reputato orrido e raccapricciante, ma anche di ciò che non rispondeva ai parametri della morale corrente, doveva essere evitata.⁵ Il rigore dell'etica controriformistica, non diversamente che nelle zone sotto l'influenza delle chiese riformate, si riverbera in un atteggiamento ufficiale nei confronti dello spettacolo che assimila l'esperienza della rappresentazione all'esperienza della realtà e individua nella scena il focolaio di un'epidemia passionale capace di diffondersi con più rapidità e profondità che nella vita quotidiana. Il piacere che caratterizza l'esperienza della rappresentazione è identificato con il vettore naturale della diffusione del contagio.⁶

A più riprese nelle diverse edizioni del testo, apparse nella prima metà del Settecento, Jean-Baptiste Du Bos intraprende con le sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* un'analisi dell'esperienza estetica e delle ragioni per cui essa appare connaturata all'essere umano come una insopprimibile esigenza esistenziale; benché – come indica il titolo – l'opera non tratti specificamente l'arte performativa, le considerazioni che la riguardano non sono occasionali, e si sviluppano concentrando l'argomentazione sia sulla natura fittizia della rappresentazione, sia – soprattutto – sulla coscienza dello spettatore, cui è ben presente la sostanza fantasmatica degli eventi a cui assiste. Le passioni dei personaggi sono perciò reputate innocue in quanto «fantasmi» dei loro analoghi nella realtà, così che farne esperienza nelle condizioni protette della convenzione rappresentativa comporta più vantaggi che rischi per l'individuo.⁷

Le riflessioni di Du Bos non sembrano influenzare però il dibattito che, non molti anni dopo, si focalizzerà sull'esperienza dell'attore sulla scena, vedendo prevalere, in una prima fase, l'opinione sostenuta nel *Comédien* da Rémond de Sainte-Albine,⁸ dove l'efficacia dell'interpretazione è subordinata alla coincidenza dello stato psicologico di chi rappresenta con quello di chi è rappresentato: lo spettatore è quindi commosso dalla «verità» della rappresentazione attoriale. La

⁵ Illuminanti sono, a questo proposito, alcuni passi dei *Sentimens de l'Académie Française sur la tragicomédie du Cid*, opuscolo commissionato da Richelieu, redatto da Jean Chapelain e rivisto dallo stesso cardinale prima della pubblicazione, da quanto risulta da annotazioni autografe sul manoscritto originale (cfr. Gasté 1974: 359-361).

⁶ Il polemist antiteatrale che più convincentemente sembra riprendere le tesi della patristica, aggiornandole e rivedendole alla luce delle conoscenze scientifiche dell'epoca (cfr. Bossuet 1881: *passim*), è il vescovo Bossuet, guida del cattolicesimo gallicano e accademico, la cui influenza indiscussa sulla corte e sulla società francese rallenta sensibilmente il processo di legittimazione del teatro nel paese tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del XVIII.

⁷ Cfr. Du Bos 1733: 429ss., ovvero la sezione intitolata *Que le plaisir que nous avons au Théâtre n'est point produit par l'illusion*.

⁸ *Le Comédien* ottiene un successo tale da essere pubblicato in seconda edizione nel 1749 (due anni dopo la prima) ed essere 'adattato' nel 1750 per il pubblico britannico. Per la peculiare vicenda editoriale del testo, cfr. Valentino 2012. Una recente traduzione italiana della seconda edizione, a cura di chi scrive, è Sainte-Albine 1749. Cfr. anche Carlotti 2014: 120-132.

natura di questa commozione, però, non rientra tra gli argomenti in discussione, essendo parificata alla reazione ad un'esperienza reale, senza distinzioni che qualifichino specificamente l'esperienza estetica.

L'argomentazione del *Paradoxe* di Diderot, quantunque non si sviluppi verso la disamina di ciò che lo spettatore prova, introduce tuttavia, nell'intento di dimostrare che la sensibilità (ovvero la predisposizione a provare le emozioni del personaggio) è più un ostacolo che un vantaggio per l'attore, il tema della peculiarità dell'emozione rappresentata, che il filosofo distingue dal suo analogo nella realtà per la qualità della sua manifestazione: si tratta, cioè, di un'emozione «magnificata» e allo stesso tempo depurata dalle incongruenze espressive che si riscontrano nei sintomi degli stati emozionali nella quotidianità.⁹

La capacità dell'attore di scegliere e interiorizzare (tramite l'esercizio ripetuto) i dettagli dell'espressione emozionale sottintende la differenza tra l'esperienza ordinaria e l'esperienza estetica di un'azione performativa, evidenziando che l'emozione dello spettatore nasce dalla percezione di segni che, pur partecipando della natura di sintomi fisici di stati psicologici, sono meticolosamente costruiti e articolati in base ad un piano prestabilito. La percezione di spontaneità dell'azione sembra quindi essere provocata da una preventiva distillazione degli elementi che la compongono e la qualificano perciò come un fenomeno distinto da quelli che vengono esperiti nella realtà quotidiana.

La condizione dell'attore in scena non può non diventare, su questa base, il fulcro della questione relativa alla percezione dello spettatore e si configura come plesso della riflessione pedagogico-teatrale novecentesca, in special modo lungo la linea che procede da Stanislavskij fino a Grotowski e oltre.

La 'produzione' di segni – sintomi visibili e udibili di una condizione fisica – capaci di suscitare l'emozione dello spettatore per risonanza empatica, non è tuttavia affrontata dalle grandi scuole attoriali senza la precisa consapevolezza che ogni modificazione dello stato fisico corrisponde, nel soggetto che deliberatamente ne manifesta i sintomi, ad una modificazione dello stato mentale e – conseguentemente – alla sua percezione della modificazione fisiologica, ovvero al *sentimento*

⁹ L'argomentazione del *Paradoxe sur le comédien* (Diderot 1875a) perde molta della sua tinta paradossale se letta alla luce degli *Éléments de physiologie* (Diderot 1875b), opera coeva e incompiuta, anch'essa pubblicata postuma, dove il lavoro dell'attore è portato ad esempio della possibilità di addestrare l'organismo ad eseguire serie di azioni complesse, affrancandole – almeno parzialmente e/o temporaneamente – dal controllo cosciente. Cfr. Carlotti 2014: 139-151.

dell'emozione che il soggetto manifesta esternamente in tali sintomi.¹⁰

Questo modello sembrerebbe prefigurare l'innescare di una reazione a catena che, una volta avviata, assumerebbe dinamiche imprevedibili e incontrollabili, a meno che non si ipotizzi la possibilità della compresenza di stati della coscienza distinti, o comunque dell'alternanza tra la coscienza della realtà e la coscienza della finzione, grazie a cui coordinare gli stimoli volontari (*top-down*) con i segnali provenienti 'dal basso' (*bottom-up*), cioè dal sistema nervoso autonomo, e mantenere il controllo dell'espressione.

La coscienza

Lo stato della coscienza dell'attore (o del performer) in condizioni di rappresentazione è una delle questioni che, proprio per la sua apparenza di paradosso o di enigma, meriterebbe un'indagine ampia e approfondita da condurre secondo prospettive interdisciplinari. L'obiettivo specifico di questa indagine, se interessa naturalmente le discipline dello spettacolo, potrebbe anche e forse soprattutto inserirsi in un ambito di ricerche più ampio, in particolare quello attualmente denominato *consciousness studies*.

Entrambi i modelli che, specialmente nella vulgata, hanno contraddistinto la riflessione sull'esperienza cosciente dell'attore, ovvero l'emozionalismo e l'antiemozionalismo, sono stati elaborati secondo una prospettiva d'impostazione cartesiana, nelle due opposte varianti della devoluzione della coscienza dell'attore al personaggio o del controllo cosciente dell'attore sul comportamento del personaggio. In entrambi i casi lo spirito, l'afflato creativo, alimenta la macchina materiale e ne controlla il funzionamento: alla mente dell'attore padrone della tecnica e del personaggio fa *pendant* la mente del personaggio che si impadronisce dell'attore e ne controlla l'espressione della propria individualità di *persona*. In entrambi i casi, si tratta di *ghosts in the machine*.

Un possibile superamento di questa condizione d'impasse – e dell'impostazione da cui essa origina – potrebbe essere avviato partendo dall'ipotesi della presenza di alcuni elementi aggiuntivi nella condizione suddetta, – elementi che, se da una parte non evitano l'emergere di ulteriori

¹⁰ La questione cui qui è possibile soltanto accennare costituisce uno dei punti cardine della riflessione psicologica moderna, a partire dalla teoria periferica delle emozioni che ha preso il nome da William James e dal fisiologo danese Carl Lange, i quali la elaborarono indipendentemente negli anni Ottanta dell'Ottocento. La differenziazione tra *emozione* e *sentimento* è stata introdotta nelle neuroscienze cognitive negli ultimi decenni, anche in rapporto alle revisioni della teoria di James-Lange. (Cfr. ad esempio, Damasio 1994: 187-235 e LeDoux 1996: 45-75).

problematiche, dall'altra permettono di osservare il fenomeno da un'ottica diversa. Come suggeriva Vygotskij in uno scritto degli anni '30, il problema dell'esperienza cosciente dell'attore sulla scena non può essere affrontato esclusivamente sulla base della dicotomia interprete/personaggio, ma deve tener conto di un ordine di percezioni ulteriore, ovvero quello che risulta in ciò che lo psicologo sovietico definisce «sentimento del noi», e senza il quale la dialettica interprete/personaggio si mantiene nei limiti di una questione astratta (Vygotskij 1936).¹¹ L'elemento di concretezza è fornito dall'ordine di percezioni cui l'attore non può sottrarsi, né in sede di elaborazione, né in sede di esecuzione della parte, e dal quale in fin dei conti è determinato l'esito della sua interpretazione. Il contenuto emozionale, filtrato attraverso la propria personalità e il carattere rappresentato, deve essere messo alla prova dello specifico contesto ambientale entro cui la rappresentazione ha luogo o, in altre parole, deve passare al vaglio del *noi* socio-culturale di cui fanno parte al tempo stesso l'attore e gli spettatori nel loro insieme.

La coscienza di un *noi* durante l'esecuzione presenta due aspetti correlati: se da una parte convenzioni, peculiarità e memi specifici del particolare contesto culturale sono rielaborati per produrre il contenuto emozionale secondo stilemi correnti e sperimentati, dall'altra il *feedback* reciproco¹² tra uditorio e interprete in tempo reale costituisce qualcosa in più che un insieme di indicazioni utili per il controllo dell'esecuzione.

Come talvolta viene suggerito, la condizione dell'attore in scena è anche quella di spettatore di se stesso; ma è una condizione di spettatore che si realizza tramite il costante sovrapporsi di più livelli di coscienza: stimoli e reazioni implicati nel processo sembrano costantemente variare secondo dinamiche che rendono difficile definire ciò che è interno e ciò che è esterno, e che prefigurano modelli della coscienza come quelli ipotizzati da scienziati cognitivi come Bernard J. Baars (lo «spazio di lavoro globale», sviluppato da Stanislas Dehaene) o da filosofi come Daniel Dennett («le molteplici versioni»).

¹¹ Cfr. anche Carlotti 2015.

¹² Non sembra corretto definire *loop* un processo che, nel suo complesso, conduce ad un risultato che, invariabilmente, si differenzia occasione dopo occasione. Il *loop* è, in effetti, qualcosa di chiuso e invariabile, mentre il *feedback* reciproco tra spettatore/i e attore/i possiede le dinamiche del processo aperto. D'altra parte, l'espressione individuata da Erika Fischer-Lichte (2004: *passim*) rende comunque conto della necessità di affrancare definitivamente la relazione spettacolo-spettatore dalle dinamiche chiuse che tradizionalmente la limitano ad un rapporto oggetto-soggetto.

¹³ Alla base di queste teorie della coscienza, che tengono conto dei recenti avanzamenti nelle conoscenze neuroscientifiche, è evidente l'obiettivo del superamento del dualismo cartesiano, che – oltre ad essere il bersaglio palese dei nuovi modelli – costituisce, al contempo, l'inciampo nascosto in ogni intrapresa di ridefinire la relazione tra corpo e mente. Le suddette teorie sono esposte rispettivamente in Baars 1997, Dennett 1991 e Dehaene 2014. Importante, a questo proposito, anche Damasio 1999.

A questo punto, però, può sorgere l'obiezione che tale condizione non sia peculiare dell'attore/performer, ma possa essere accessibile anche all'uomo comune, in tutte le occasioni in cui, seppure in circostanze che non sono esplicitamente di rappresentazione, un individuo si trova a rivestire un ruolo sociale in presenza di un pubblico più o meno precisamente definito. E probabilmente è così in effetti: la condizione dell'attore può essere considerata come il caso estremo di una fenomenologia del comportamento assai diffusa.

È appunto per questo motivo che approfondire l'indagine in proposito può assumere portata più ampia di uno studio relativo esclusivamente alle discipline dello spettacolo.

Ritornando all'esperienza dello spettatore, e alla coscienza che vi è associata, il primo aspetto da mettere in rilievo è che il modello suggerito per l'attore ha molti elementi in comune con esso, ancor più evidenti allorché il suo ruolo all'interno dell'evento performativo non è limitato all'osservazione e all'audizione passive; d'altra parte, non può essere negato che lo spettatore manca di una preparazione specifica all'evento, e che tale ruolo, quando viene assunto, mette in gioco esclusivamente la sua dimensione individuale, e non include il confronto con un personaggio o una parte prestabilita.

Lo schema suggerito per l'attore è quindi semplificato relativamente a questa dimensione esperienziale, tuttavia include l'atteggiamento di chi si accosta allo spettacolo con l'aspettativa di essere sottoposto ad un'esperienza estetica, cioè ben distinta da quella della realtà ordinaria. Ora, la pratica contemporanea – a prescindere dal genere specifico – fin dagli anni Sessanta del secolo scorso ha privilegiato l'inclusione dello spettatore nell'evento, instaurando una modalità di ricezione che gioca sullo spiazzamento tra ciò che è realtà e ciò che è finzione.

L'interpretazione più diffusa delle motivazioni di tale pratica verte sulla necessità di stimolare la partecipazione degli spettatori, invitati a superare la condizione di osservatori-uditori tramite un'immersione percettiva completa nell'azione; stimolare questo genere di partecipazione, però, significa anche partire dall'assunzione che, nelle condizioni tradizionali e consuete dell'esperienza estetica, qualcosa sia nel frattempo venuto a mancare e, nell'attuale stato delle cose, il coinvolgimento dello spettatore sia necessario per porre rimedio a questa mancanza.

Vari esperimenti neuroscientifici, in particolare quelli di fMRI (risonanza magnetica funzionale per immagini) dedicati all'indagine sul sistema dei neuroni specchio negli umani, hanno indicato che le registrazioni audio-video attivano le aree cerebrali in misura analoga a quella ottenuta tramite

l'osservazione di azioni eseguite dal vivo attraverso altre tecniche strumentali (ad ora, non è tecnicamente possibile utilizzare l'fMRI per verificare l'attivazione cerebrale durante l'osservazione di azioni dal vivo).¹⁴ Siamo però in grado di stabilire che si tratta della medesima esperienza?

In caso di risposta affermativa, si potrebbe concludere che la (ri)produzione tecnologica ha sostituito completamente lo spettacolo dal vivo, perché permette la medesima esperienza senza la necessità della co-presenza. Ma questo – oltre che farci poco piacere – è in qualche modo negato dalle pratiche cui si è appena accennato. Quindi dovremmo elaborare un'ipotesi alternativa, in grado di spiegare perché le due esperienze si differenzino e quali aspetti siano indice delle rispettive peculiarità.

Una possibile ipotesi, da sottoporre a verifiche incrociando metodi, tecniche e strumentazioni, è che proprio l'indecidibilità della percezione costituisca la qualità peculiare dell'evento spettacolare in co-presenza, non semplicemente una «temporanea sospensione dell'incredulità» ma il sovrapporsi di essa con la coscienza della condizione fittiva alla base dello svolgimento dell'evento stesso. Tale ipotesi fonda l'argomentazione di Abhinavagupta nel suo commento al *Nāṭyaśāstra* (redatto tra il X e l'XI secolo) e nella tradizione occidentale – indipendentemente – fa la sua comparsa nelle riflessioni di Du Bos sull'esperienza estetica, quando il filosofo francese tratta dell'impossibilità della completa illusione teatrale. La finzione non cancella la realtà, né la realtà la finzione, ma entrambi gli aspetti si compenetrano alla percezione, provocando uno stato della coscienza distinto da quello dell'esperienza ordinaria.

In entrambi i casi, il discorso riguardava forme di spettacolo dal vivo e, naturalmente, non era lontanamente immaginabile una qualsiasi eventualità di (ri)produzione tecnologica, quindi l'esperienza cui si faceva riferimento non poteva essere confrontata con fenomeni affini. Nel nostro caso abbiamo questa possibilità, e cercare di istituire un confronto, individuando identità e differenze, introdurrebbe elementi in più per stabilire se l'esperienza originaria sia stata sostituita, surrogata, o si sia modificata e secondo quali modalità specifiche.¹⁵

Nel caso che si potesse determinare, nei limiti dello stato attuale delle metodologie e delle

¹⁴ Sfortunatamente, la possibilità di eseguire lo scanning cerebrale di un individuo tramite fMRI è subordinata alla sua immobilità all'interno della macchina, e alla conseguente necessità di conservare la medesima posizione della testa per tutta la fase di scanning funzionale. Ciò impone anche – data la posizione orizzontale supina del soggetto – che ogni stimolo visivo possa avvenire solo tramite materiale registrato, le cui immagini sono visualizzate o direttamente su uno schermo o tramite specifici occhiali.

¹⁵ È significativo che nell'ambito degli studi di cinema già ci si interroghi sulle possibili modificazioni dell'esperienza indotte dall'espansione delle nuove tecnologie di ripresa, che prefigurano una nuova concezione del rapporto tra soggetto e oggetto della ripresa stessa. A questo proposito, cfr. Gallese e Guerra 2015: 253-283.

possibilità d'indagine, una sostanziale differenza tra l'esperienza dello spettacolo (ri)prodotto tecnologicamente e quella dello spettacolo dal vivo, si aprirebbero le prospettive di una riflessione più ampia riguardo al graduale restringersi di una modalità dell'esperienza umana a nicchie sempre più limitate della popolazione, e in definitiva alla sua attuale necessità antropologica e funzione sociale. Se queste prospettive sembrano travalicare il territorio degli studi umanistici, esse puntano tuttavia ad una conoscenza più profonda della dimensione umana.

Bibliografia

Abhinavagupta

1990 *Essenza dei Tantra (Tantrasāra)*, a cura di Raniero Gnoli, Rizzoli, Milano.

Aristotele

2008 *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino.

Baars, Bernard J.

1997 *In the Theater of Consciousness*, in «Journal of Consciousness Studies», 4, 1997, pp. 292-309.

Bossuet, Jacques-Bénigne

1881 *Maximes et réflexions sur la Comédie*, nouvelle édition collationnée sur le texte du 1694 par Augustin Gazier, Belin, Paris.

Carlotti, Edoardo Giovanni

2014 *Teorie e visioni dell'esperienza 'teatrale': l'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino.

2015 *Aspetti biologici e socio-culturali dell'emozione scenica: l'impostazione metodologica di L.S. Vygotskij*, in «Mimesis Journal», 4, pp. 79-92.

Damasio, Antonio Rosa

1994 *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (trad. it. *L'errore di Cartesio: emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995).

1999 *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (trad. it. *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000).

Dehaene, Stanislas

2014 *Consciousness and the Brain: Deciphering How the Brain Codes Our Thoughts* (trad. it. *Coscienza e cervello: come i neuroni codificano il pensiero*, Raffaello Cortina

Editore, Milano 2015.

Dennett, Daniel Clement

1991 *Consciousness Explained*, Penguin Books, Harmondsworth (trad. it. *Coscienza: che cosa è*, Laterza, Bari 2009).

Diderot, Denis

1875a *Paradoxe sur le comédien* [1773/1778], in *Œuvres complètes*, vol. VIII, a cura di Jules Assézat, Garnier, Paris, pp. 339-423.

1875b *Éléments de physiologie* [1774-1780], in *Œuvres complètes*, vol. IX, a cura di Jules Assézat, Garnier, Paris, pp. 235-429.

Du Bos, Jean-Baptiste

1773 *Rèflexions critiques sur la poésie et la peinture*, nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée, Mariette, Paris, 1733, première partie.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen* (trad. it. *L'estetica del performativo: una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014).

Gallese, Vittorio e Guerra, Michele

2015 *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Gasté, Armand

1974 *La Querelle du Cid: pièces et pamphlets* publiés après les originaux avec une introduction, Hildesheim, New York [ed. or. Welter, Paris, 1898].

Gnoli, Raniero

1968 *The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi, 1968².

LeDoux, Joseph

1996 *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* (trad. it. *Il cervello emotivo: alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 1998).

Robortello, Francesco

1550 *In librum Aristotelis de Arte Poetica Explanationes*, Officina Laurentii Torrentin, Florentiis.

Sainte-Albine, Pierre Rémond de

1749 *Le Comédien* (trad. it. *L'attore*, a cura di Edoardo Giovanni Carlotti, in «Acting Archives Review», 4, 2012).

Valentino, Barbara

2012 *Pierre Rémond de Sainte-Albine and John Hill: from Le Comédien to The Actor*, in

166

«Acting Archives Supplement», 1, 2012, pp. 1-50.

Vygotskij, Lev Semënovič

1936 *K voprosu o psichologii tvorčeska aktëra* (trad. it. *Sulla questione della psicologia della creazione artistica dell'attore*, a cura di Massimo Lenzi, in «Mimesis Journal», 4, 2015, pp. 67-78).

Il performer e il suo doppio

di Renato Tomasino

In tutti i manufatti e gli eventi dell'Arte non c'è "Informale" che non tenda alla "forma".

Il grande equivoco dei decenni del dopoguerra è stato credere che ci potesse essere un "Informale" pago d'essere tale, sì da mettere in crisi definitiva la questione della "Forma dell'Opera", dunque perseguire la negazione dell'Opera nella pratica d'Arte. Ma un matematico quale René Thom ci ha avvertito che, per esempio, dei prodotti della "Action painting" di Pollock è possibile percepire una "Forma" che appartiene all'ordine della Complessità e che dunque anche di questa – almeno in linea di principio e come procedimento d'approccio più consapevole che renda ragione di quel primo dato percettivo – si può definire la topologia complessa in termini di "bordo" o "contorno", di esterno e di interno cobordanti rispetto a questo contorno, e ancora di "pregnanze" e "salienze" di questa Forma complessa, a partire dalla fondamentale incidenza del caos ai fini costitutivi proprio di un nuovo ordine complesso che consideri anche la possibilità di mutamenti catastrofici. L'opera d'arte "informale" aspira dunque ad essere valutata come tale, esattamente come le opere d'arte "formali" della tradizione che potremmo definire "classica".

Naturalmente, attraverso la pratica del "casuale" destinata ad inserire nella forma di quell'opera "informale" il caos, si offrono alla valutazione "pregnanze" e "salienze" estranee alla presunta tematica dell'opera "classica", così come alla sua struttura formale che di quella tematica si fa carico. Tali nuovi dati di percezione, e poi di valutazione, attengono per esempio all'ordine del materico, del gestuale, del temporale, dell'aleatorio; dati non assenti ma del tutto secondari nella forma dell'opera che per comodità abbiamo definito come "classica", laddove "pregnanze" e "salienze" si manifestano come "tematiche" nelle loro correlazioni con dati strutturali, sia pure macrostrutturali e microstrutturali, organicamente connessi tra loro in una polisemia, ovvero in una correlazione molteplice e stellare che Della Volpe ha definito come «Omnicontestuale organica» (Della Volpe 1960), Hjelmslev come «Gerarchia di funzioni di funzioni» (Hjelmslev 1968) e Lotman «Semiosfera» (Lotman 1972). Tutto ciò si rimodula nel cosiddetto "Informale" secondo quei nuovi parametri che ci introducono in una nuova complessità attinente al caotico e tendente dunque ad una nuova "Forma" più complessa.

Se tutto ciò è vero, il prodotto “informale” – di qualsiasi natura esso sia – tende alla forma dell’opera esattamente come il prodotto “formale”, ma appunto in una maniera più complessa che accoglie la percezione della casualità, in termini di “pregnanze” che si fanno “salienze”, se usiamo la terminologia di Thom. Si genera da ciò la percezione di forme virtuali complesse che, per metafora possiamo definire simili alle topologie complesse che i matematici ottengono dai fenomeni fisici caotici.

Ciò distingue il procedimento artistico da quello sportivo: in quest’ultima sarà il criterio quantitativo a parametrizzare ogni performance. E ne sanno qualcosa i medici sportivi: il ritmo cardiaco, la velocità della circolazione sanguigna, la produzione adrenalinica, lo stress muscolare e qualsiasi altro dato fisico parametrizzabile in termini quantitativi connoterà l’eccellenza o meno della performance sportiva; mentre la *Aesthesis*, il dato percettivo estetico della performance, resterà del tutto secondario; non escluso, ma secondario, posto che in ogni comportamento umano, e a maggior ragione in quelli performanti come lo sport, vi sia sempre qualcosa che attiene alla forma dell’arte.

Al contrario nella performance genericamente, e nel senso più lato, definibile come artistica la percezione della “Forma”, sia pure nella sua massima complessità, e sia pure come finalità a venire e magari inconseguibile, sarà il modo appercettivo di chi la osserva e insieme la finalità del performer. Così in Pollock, ma così egualmente in Cage, in Stockhausen, e così nel cosiddetto “Parateatro” di Grotowski a dispetto delle enunciazioni dichiarate, come a dispetto delle enunciazioni dichiarate di Pollock, Cage, Stockhausen.

Infatti, poiché la lingua non tradisce mai, di queste azioni performative si continuerà a dire che sono “belle”, e solo per metafora “buone”, mentre delle azioni performative dello sport si dirà che sono “buone” e solo per metafora “belle”. Ciò non toglie che ci possano essere dei prodotti performativi ambivalenti, o diversamente valenti a seconda del contesto. Di un piatto di spaghetti si dirà che sono “buoni”, ma guarda caso da Roma in giù si dirà che sono “belli”, questione di punti di vista.

Dunque, la performance che qui ci interessa sarà “bella” o se del caso “brutta”, a dispetto del suo eventuale rifiuto dell’Opera o del suo accadimento indeterminato nello spazio o nel tempo. E quella valutazione estetica atterrà all’ordine della complessità e in ciò troverà il suo valore.

Anche la performance “parateatrale” che si dichiara programmaticamente non finalizzata all’opera?

Sì, anche quella, poiché lo stesso Thom ci avvertirebbe che essa, come procedimento, non differisce in nulla dall'atto performativo della "Action painting" o dell'accadimento di "musica concreta". Tutte queste cose sappiamo oggi che sono passibili d'essere dichiarate "belle" o almeno potenzialmente "belle". E dunque non si scappa: sono "opere" o almeno "opere potenziali".

Ciò comporta che se davvero vogliamo parlare di performance, non nell'ambito dello sport ma nell'ambito dell'arte, è di "opera" che dobbiamo parlare o di "tendenza all'opera", quali che siano le dichiarazioni programmatiche del performer. E, dunque, di "opera" qui parliamo e, per quel che ci riguarda, non in termini di exploit pittorico o di exploit musicale, ma in termini di exploit scenico; una dimensione questa per altro ulteriormente complessa che può includere nella sua costitutiva eterogeneità anche le altre due: il pittorico e il musicale, oltre a molto altro s'intende.

Va da sé che il nostro "oggetto da spectare" – poiché qui trattiamo di performance fisica e non spaziale, luminotecnica, musicale, digitale o altro – è in primo luogo lo spettacolo che dà di sé, o intenderebbe dare di sé, una persona fisica che chiamiamo "performer", senza escludere affatto, per altro, che in questo spettacolo di sé coinvolga quelle ed altre dimensioni. Come sempre, si tratta di "gerarchia di funzioni di funzioni eterogenee", ai vertici della quale v'è comunque l'azione del performer.

Ora, i vertici di siffatte gerarchie complesse possono dipendere da due fattori: da un'evidente e oggettiva strutturazione di tale gerarchia; oppure dal punto di vista assunto dall'osservatore o dall'analizzatore che può anche decidere di porre al vertice ciò che magari nell'oggettiva gerarchia non lo è affatto. Per fare un esempio banale, quando di un'opera filmica o di un classico della drammaturgia si sceglie di analizzare in maniera specifica la performance del protagonista, o magari dell'interprete di un ruolo secondario la cui performance si ritenga particolarmente notevole. Molte volte le due prospettive, quella oggettiva e quella soggettiva, si trovano a coincidere; si potrà osservare o analizzare, allora, ai vertici dell'eterogenea gerarchia dell'evento la performance fisica e connettere ad essa tutto il resto; e potremo sempre, per comodità, parlare di "performance attoriale" poiché un evento di spettacolo essa comunque governa e promuove, o nei casi più estremi una tensione, un'istanza rivolta ad un evento spettacolo più alto rispetto a quel che si attendono le consuetudini dell'osservatore e/o analizzatore. In sostanza, la performance fisicaiconologia che non sia d'ambito sportivo di necessità dobbiamo ora e sempre analizzarla nella sua finalità, ovvero in termini di "spettacolo".

Se così stanno le cose, parlare di pratiche ed eventi “parateatrali”, o peggio “extra-teatrali”, e che pure hanno a che fare con lo spettacolo sarà del tutto infondato e pretestuoso se ciò vuol significare una gerarchia di valori di interesse, di distinzione tra “pratica alta” e “pratica bassa” tra le diverse pratiche performanti; sarà invece del tutto plausibile se si vuole con i termini di “parateatrale” ed “extrateatrale” riformulare l’ottica dell’evento-spettacolo in funzione della ricerca di una maggiore o diversa complessità della gerarchia che lo costituisce. In altre parole, il nuovo teatrologo che si occupi di performance non ha motivo, se non quello della valutazione formale complessa, per preferire in linea di principio l’*Amleto* di Gassman o di Olivier al *Lago dei cigni* di Nureyev, al *Principe Costante* di Cieślak, ma anche all’azione performativa di qualsiasi performer parateatrale, o ancora al *live pop From Memphis* di Elvis Presley. Proprio nessuno, a meno che non sia in cerca di un accreditamento accademico finalizzato al tradizionale *cursus honorum* che nulla ha a che fare con ciò che definiamo nuova teatrologia.

Direi che, come quel famoso piatto di spaghetti che è sia buono che bello, anche molti eventi sportivi si prestano perfettamente ad un’analisi della performance spettacolare. Quando Cassius Clay dice che la sua boxe “vola come una farfalla e punge come un’ape” pone il principio per cui il suo match di Kinshasa contro George Foreman venga osservato e analizzato come “bello” valutazione qualitativa estetica, oltre che come “buono”, valutazione quantitativa di efficacia. Ergo, per il nuovo teatrologo l’analisi del performer Cassius Clay dovrebbe valere in linea di principio tanto quanto quella di Richard Cieślak, concorsi universitari a parte. Ma allora perché non anche una spogliarellista, ad esempio la grande artaudiana Rita Renoir; perché non anche una star del Burlesque, ad esempio, una magistrale formulatrice della performance sexy quale Immodesty Blaize?

Tuttavia lo spettacolo – sia quello “classico” che si offre come opera nella sua compiutezza formale, sia quello di là da venire della più aperta ipotesi “informale” o “parateatrale” possibile – non è un oggetto che, per quanto complesso, puoi conservare in una galleria o a casa, puoi rivisitare quando vuoi, puoi sottoporre ad una qualsiasi analisi ponendolo materialmente sul banco dell’analista.

Lo spettacolo è un dato percettivo – visivo e/o auditivo – del momento, di cui al massimo restano materiali tracce sparse – tutto ciò che nella maniera più ampia definiamo come *back-stage* e che si offre al lavoro di ricostruzione degli storici – oppure a volte, ma solo da pochi decenni, delle riproduzioni audio-video che non sono lo spettacolo, meno che mai la sua percezione, ma una

traccia di tutto ciò secondo un determinato punto di vista e anche questa offerta alla ricostruzione degli storici.

Insomma quel dato percettivo complesso che è lo Spettacolo come Opera, se del caso Opera d'Arte, è destinato a cancellarsi subito dopo il suo accadimento. È una questione vecchia e ben nota, il punto cruciale su cui dalla metà del Novecento si interroga la nuova teatrologia che vede, per questo, problematico il suo oggetto e il suo statuto; anche se non per questo impossibile.

Infatti è almeno possibile, attraverso l'archeologia del *back-stage* e attraverso tutte le disponibili tracce della riproduzione audiovisuale, ricostruire una modellizzazione dell'evento, che non è certamente l'evento stesso, ma una sua riduzione ad un *analògon* più o meno approssimato.

Ma perché questo *analògon* sia tale anche nei confronti del "dato percettivo" cancellato che è stato lo spettacolo, quindi lo spettacolo nella sua "vera" totalità e nella sua valenza complessa, occorre fare appello a due qualità dell'analista che sono squisitamente psichiche: la Memoria e l'Immaginazione.

La prima, la Memoria, prende ad elaborare i suoi materiali fin dal momento dell'atto percettivo e li formula in ciò che opportunamente Aristotele definisce come *fantásmata*. Già il neoaristotelico Domenichino, maestro coreografo e danzatore presso le corti italiane del Quattrocento, con riguardo alla sua arte coreutica definiva questi *fantásmata* come immagini fisse, *tableaux*, affioranti nella memoria e che segmentano l'azione anche la più dinamica. Oggi li chiameremmo fotogrammi! E davvero rispondono ai principi della visione esperiti da Marey e da Muybridge a fondamento della possibilità dell'arte cinematografica. Ma a queste "immagini fisse" occorre aggiungere, nel caso della danza e in molti altri casi, dei *fantásmata* ritmici, ovvero frasi del dinamismo che tornano alla memoria sia acustica che visiva come moduli standard di base rispetto al dinamismo complessivo. Sia i *fantásmata* visivi che quelli ritmici affiorano alla nostra mente come contaminati da procedimenti di reminiscenza, dunque arricchiti da dati e qualità percettive attinenti ad altri *fantásmata* sepolti nella memoria ed attratti da quelli attuali per analogie connotanti, sicché i *fantásmata* si presentano come suscitatori di *pathos*, e prima di tutto del *pathos* del ricordo, l'*anámnese*. Ciò avviene già all'atto della percezione dell'evento, e poi naturalmente può estendersi ulteriormente se nel tempo attiviamo la "memoria" dell'evento.

La percezione dei *fantásmata*, e dopo la *anámnese* che li riformula arricchiti, attivano la seconda facoltà psichica anche essa modificabile nel tempo, ma anche essa costitutiva dell'atto percettivo

complesso che chiamiamo “spettacolo”, ovvero la facoltà dell’Immaginazione: lo spettacolo è anche contemporaneamente la *anámnesi* in cui si iscrive e la sua piena e probabilmente mai realizzata finalità, il suo aristotelico “dover essere” – fonte peraltro dei processi catartici – ovvero la sua ideale utopia avvertibile fin dal suo progetto. Il dato percettivo complesso che è lo spettacolo si compone dunque di tre fattori indispensabili: uno d’ordine materiale dato dall’evento in sé, ma connesso con l’attivazione della facoltà psichica della Memoria e da qui con l’attivazione della facoltà psichica Immaginante. La compresenza di questi tre fattori genera lo spettacolo nella sua piena emozione percettiva.

Ma chi è chiamato ad attivare questi tre fattori? Il performer o il suo pubblico? La risposta è entrambi, ma non è detto che lo facciano allo stesso modo: dati percettivi materiali, *anámnesi* e immaginazione possono procedere per vie concomitanti, o parzialmente differenti, o totalmente differenti: Lo “spettacolo” è il campo largamente immateriale, e in parte materiale, agito e formulato dai quei tre fattori attivati da soggetti differenti. A monte della sua complessità strutturale o formale come evento v’è questa complessità costitutiva che lo pone come “oggetto da spectare” nella sua mirabile forma.

Ne consegue che il pubblico, sia nelle sue singolarità componenti che nel suo complesso, non sia “uno” ma “duale”, diviso com’è tra la percezione dell’evento materiale e le concomitanti rielaborazioni della memoria e dell’immaginazione; ma questa sua “dualità” in buona parte l’affida e la lascia quanto meno guidare ad un’altra e ben più accentuata schisi: la “dualità” del performer. Questi non è “uno” là sulla scena, ma da un lato è la traccia di sé stesso come persona e come abilità pratiche e tecniche e, insieme, il tentativo più o meno conseguito, ma sempre ineliminabile, di iscrizione in un suo doppio scenico ideale, in una riflessione ed uno specchio virtuale in cui sé stesso e la sua arte si formulino nella pienezza utopica di un progetto, a lungo elaborato ed ora lì sulla scena realizzabile, dunque in un suo “dover essere” talmente assoluto da darsi come metafora. Ed è questo suo “doppio” sullo specchio della scena che egli vuole che si valuti, che si accolga come fonte di riflessione e di *pathos*, infine soprattutto si ammiri e si ami.

In questo deliberato progetto di dualità il performer gioca, dunque, insieme al progetto dell’opera effimera – il cui filo rosso però si può riprendere e sviluppare da spettacolo a spettacolo – gioca anche e per intero il suo vissuto, conscio e inconscio. Certo, la teatrologia della performance deve necessariamente giovare di dati filologici e biografici, poi della descrizione tecnica e progettuale

rilevabile nell'oggettivo rilievo comportamentale della performance. Ma come può fare a meno dell'analisi in senso stretto, freudiana e post-freudiana – quando lì sulla scena c'è un doppio speculare e questo doppio produce linguaggio, ovvero è nodo del Significante?

Farne a meno, sarebbe come dire che nel "principio di formatività" che regge la *Fisica* aristotelica – dunque anche la *Poetica* – pure accogliendo la causa formale (per noi il progetto), la causa materiale, la causa tecnica specifica, poi decidiamo che non ci interessa la causa finale, che invece è ovviamente il movente e il fine di tutto il processo di formatività. Ed è questo il limite degli approcci comportamentali che per forza di cose, per il loro statuto, ritengono che "parateatro", "extrateatro" e "informale" siano effettivamente tali e non postulazioni di altro da sé, come oggi invece sappiamo nell'era in cui perfino John Cage è fruito come un "classico" e genera tutte le riflessioni e le patografie dei classici.

La "patografia d'autore" come metodo critico ha fornito degli snodi fondamentali all'esegesi letteraria – si pensi a Sartre su Flaubert – e così pure la "patografia del personaggio" – si pensi a Freud su Amleto – dalle cui acquisizioni non si può prescindere quali che siano gli sviluppi seguenti. È ovvio che a siffatte metodologie debba oggi necessariamente affiancarsi una "Patologia del performer" nell'epoca in cui tutti i media tendono a sostituire le tradizionali forme di testualità con la testualità performativa, dal pop al Nuovo Teatro.

Ma torniamo ai *fantásmata* connotati da reminiscenza e arricchiti da Immaginazione. Siano essi dei pattern visuali, acustici o ritmo-dinamici – e di solito nella performance si offrono in sinestesia secondo tutte e tre queste modalità – è ovvio che essi si avvalgono per presentarsi alla nostra mente di un repertorio codificato, in sostanza di una tassonomia che regola e rende significanti tutte le tre dimensioni suddette. La critica d'arte figurativa afferma che le tassonomie costituiscono i repertori iconografici che consentono il primo livello di decodificazione dell'opera rispondendo alla domanda: a quale serie iconografica essa appartiene? E di conseguenza che cosa mi vuole comunicare? Anche nell'analisi o nella semplice percezione della performance c'è un primo livello d'intendimento simile a quello che nelle arti si riferisce al repertorio iconografico. Salvo che in questo caso si tratta di livello iconografico, fonografico e dinamografico insieme. Non potremo che definire questo primo livello che come quello delle teatrografie, e per lo studioso la teatrografia sarà il metodo di approccio che ne consegue. Ma sicuramente non basta.

Così come la scuola di Warburg ha dimostrato che per una più adeguata analisi della cosiddetta

opera d'Arte occorre procedere dall'individuazione del repertorio iconografico alla iconologia, anche per quel che ci riguarda dovremmo procedere dalla teatrografia alla teatrologia. E come? Panofsky ha esemplificato l'approccio iconologico asserendo che esso in prima istanza colloca l'opera secondo le sue tassonomie iconografiche, in seconda istanza la considera come dotata di una didascalia virtuale la quale in primo luogo rinvia alle connotazioni letterarie – nella accezione più larga possibile della letteratura – e da qui alle connotazioni con tutti gli altri campi del sapere implicati, estetici e scientifici. Analoga operazione dovrà compiere il teatrologo nel suo trascorrere dal repertorio della teatrografia alla analisi della teatrologia, e analogamente dovrà considerare l'evento di performance come dotato di una sua didascalia virtuale da decodificare. E così come esplicitamente Warburg e Panofsky riconoscevano che l'iconologia, grazie a quella didascalia virtuale ci porta a sondare nell'Inconscio dell'Opera, anche la teatrologia – se è tale e non puro rilievo comportamentale teatrografico – dovrà portarci a sondare fin nell'inconscio dell'evento di performance.

La chiave per accedere ad un siffatto sondaggio nel suo *Mnemosyne – L'Atlante delle Immagini* Warburg la individua nelle *Pathosformeln* di cui l'Opera si compone, ovvero le forme, o addirittura le "formule", per l'attivazione del *pathos*. Le *Pathosformeln* rimandano in prima istanza a stereotipie di modelli esecutivi, ma trasversali rispetto alle serie iconografiche. Un esempio banale: la veste svolazzante o il piede poggiato solo sulle dita sono attributi ricorrenti di ninfe danzanti in serie iconografiche mitologiche, ma possono essere anche attribuiti ricorrenti per gli angeli in serie iconografiche della Natività o delle apoteosi. E così che, per esempio, Warburg ha individuato in una fanciulla di un corteo processionale di un quadro a tematica devozionale del Ghirlandaio, la *Nascita di S. Giovanni Battista*, il prototipo della "Ninfa Moderna". Il potere emozionale delle *Pathosformeln* dipende dunque dall'attivazione nello spettatore del processo di *Anámnese*.

Ma non basta ancora, poiché le *pathosformeln* subiscono nell'opera d'arte una ricollocazione in un contesto del tutto particolare, e questa ricollocazione ne sposta e ne arricchisce i valori, perfino aprendo delle dialettiche oppostive delle loro valenze emozionali quali si deducono dalle serie iconografiche che attraversano. La generazione dei *fantásmata* è allora arricchita dal concorso che l'immaginazione offre all'*Anámnese* e innovata ne risulterà l'attivazione del *pathos*.

Nulla vieta a noi teatrologi di analizzare i nostri eventi secondo *pathosformeln* non solo visive, ma anche acustiche e dinamiche.

Il compito del performer è dunque assai gravoso, se lavora con piena consapevolezza dei suoi mezzi e delle sue aspirazioni progettuali. Egli dovrà attraversare il suo vissuto e insieme la storia performativa e di tutti i dati culturali connessi con il suo lavoro e affioranti o necessari rispetto alle sue finalità. E fare allo scopo anche una previsione delle analoghe istanze soggettive ed extra-soggettive di coloro ai quali vuole rivolgersi e dai quali vuole, almeno parzialmente, essere inteso. Puoi ritagliare tutto ciò, consumarlo e in parte cancellarlo, bruciacchiarlo lasciando brandelli, al fine di arrivare ad un tessuto di linguaggio che sembra darsi da sé come corpo e funzioni fisiche, derivato com'è da pulsioni inconscie e automatismi, e che appaia totalmente irrispettoso dei suoi presupposti nella sua pretesa di offrirsi ad evento "senza padre né madre". Questo compito e questa distruttiva creazione Artaud la chiamava il «soggettile», definizione che diviene un termine-chiave nell'analisi che di Artaud fa Jacques Derrida.

Ma un'analoga produzione forsennata del soggettile deve compiere, a modo suo, il pubblico che voglia alla lettera in-tendere rispetto all'evento. Le due cose insieme, ovvero lo Spettacolo, costituiscono poi il compito del teatrologo, chiamato ad elaborare e ricavare dal soggettile un più alto grado di definizione e di consapevolezza, quella struttura e quei bordi dell'Informale di cui parlava Thom.

Alla fine, quel che gli occorre serrare, stringere, è la stessa correlazione di "doppio" del performer, in virtù della quale questi potrà conseguire con il sacrificio di sé come soggetto un consenso di pubblico incondizionato e carismatico; perfino una consegna del pubblico al suo carisma, che oggi siamo soliti definire "fanatismo", da cui per l'appunto "fan". Sta al teatrologo spiegarne, per quel che si può, il soggettile. Da questo punto di vista, mi si perdoni, il caso di Presley attivo in un *live post-mortem*, può essere molto più significativo, che so, di quello di Marina Abramović per un verso o della Societas Raffaello Sanzio per un altro. Intendo dire che, oggi, la performance pop garantisce un "soggettile performativo" in atto non solo più complesso, ma anche assai più indiziale delle possibilità performative del nostro tempo di quanto non possa esserlo ogni tentativo di performance sperimentale o addirittura "parateatrale", poiché vive performativamente nella totalità del nostro tempo.

Il nostro Teatrologo – che avrà già fatto ricorso all'analisi e all'iconologia come metodo – per restituirci un *anàlogon* di quel performer come "doppio" potrà utilmente sostenersi con la teoria dei Simulacri. Dall'*Ágalma* di Omero inteso come dono di scambio, oggetto prezioso che si dona, e

dunque chiave feticistica della soggettività speculare – laddove è evidente una possibilità di correlazione tra l’oggetto prezioso e la *pathosformel*, entrambi desiderosi di un “petit objet a” irraggiungibile – al valore sacrale e devozionale dell’*Ágalma* secondo Porfirio e da lui analizzato mediante decodificazioni che attengono alla materia, al colore, alla struttura, alla forma e alle loro emozioni pur sempre nelle *pathosformeln*; e ancora al Simulacro come “scambio simbolico” che dall’Eros ci conduce e Thanatos secondo la versione di Baudrillard, la quale inglobando l’Economia e rendendo evidente il “filo rosso” che corre tra Freud e *Il Capitale*, ci rende conto del performer del pop più di qualsiasi altro, perché questi è con maggiore evidenza alienato e lacerato dall’investimento economico del Simulacro.

È tutto? No certamente. Ma come ha detto un saggio “di ciò di cui non si può parlare, conviene tacere”.

Bibliografia

AA.VV.

2014 *Agalmatofilia*, in «Ágalma», n. 27, Aprile.

Agamben, Giorgio

2007 *Ninfe*, Bollati-Boringhieri, Torino.

Aristotele

1983 *Della Generazione e della Corruzione, Dell’Anima, Piccoli Trattati di Storia Naturale*, trad. it. di Antonio Russo e Renato Laurenti, Laterza, Bari.

Artaud, Antonin

1968 *Il Teatro e il suo doppio*, trad. it. Einaudi, Torino.

Ballmer, Henri

1980 *Piccola anatomia dell’inconscio fisico o L’anatomia e altri scritti*, trad. it. Arcana, Roma.

Bataille, Georges

1969 *L’erotismo*, trad. it. Mondadori, Milano.

Baudrillard, Jean

1979 *Lo scambio simbolico e la morte*, trad.it. Feltrinelli, Milano.

1997 *Della Seduzione*, trad. it. SE, Milano.

Cappabianca, Alessandro

2001 *Artaud, L'Epos*, Palermo.

2012 *Alla ricerca del corpo perduto*, Bulzoni, Roma.

Della Volpe, Galvano

1960 *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano.

De Marinis, Marco

2006 *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma.

2013 *Il Teatro dopo l'età dell'oro*, Bulzoni, Roma.

Derrida, Jacques

1971 *La Scrittura e la Differenza*, trad. it. Einaudi, Torino.

2005 *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, trad. it. Abscondita, Milano.

Didi-Huberman, Georges

2002 *L'Image survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éd de Minuit, Paris.

2004 *Ninfa moderna. Saggio sul panneggio caduto*, trad. it. Il Saggiatore, Milano.

2014 *Aprire Venere. Nudità, Sogno, Crudeltà*, trad. it. Aesthetica, Milano.

Freud, Sigmund

1976a *Feticismo*, in *Opere* vol. X, trad. it. Boringhieri, Torino.

1976b *Introduzione al Narcisismo*, trad. it. Boringhieri, Torino.

1989 *Il Perturbante*, in *Opere* vol. IX, trad. it. Boringhieri, Torino.

Hjelmslev, Louis

1968 *I fondamenti della teoria del linguaggio*, trad. it. Einaudi, Torino.

Holly, Michael Ann

1992 *Iconografia e Iconologia*, trad. it. Jaka Book, Milano.

Klossowski, Pierre

2002 *Simulacra. Il processo imitativo nell'arte*, trad. it. Mimesis, Milano.

2008 *La moneta vivente*, trad. it. Mimesis, Milano.

Lacan, Jacques

1974 *Scritti*, 2 voll. trad. it. Laterza, Roma-Bari.

1987 *Il Seminario. Libro VIII. Il transfert*, trad. it. Einaudi, Torino.

2003 *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della Psicanalisi*, trad. it.

Einaudi, Torino.

Lotman, Juri Michajlovič.

1972 *La struttura del testo poetico*, trad. it. Mursia, Milano.

Mandelbrot, Benoit B.

1987 *Gli oggetti frattali*, trad. it. Einaudi, Torino.

Panofsky, Erwin

1962 *Il Significato nelle arti visive*, trad. it. Einaudi, Torino.

1975 *Studi di Iconologia*, trad. it. Einaudi, Torino.

Perrelli, Franco

2007 *I Maestri della Ricerca teatrale*, Laterza, Roma-Bari.

Platone

1988 *Tutte le opere*, trad. it. Sansoni, Firenze.

Porfirio

2012 *Sui Simulacri*, trad. it. con testo a fronte, Adelphi, Milano.

Raciti, Giulia

2013 *La performance del "tease" nel revival Burlesque*, in «Biblioteca Teatrale», n. 105-106.

Schechner, Richard

1999 *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma.

2000 *Performance Studies: an Introduction*, Routledge, New York-London.

Thom, René

1980 *Parabole e Catastrofi*, a cura di Giulio Giorello e Simona Marini, Il Saggiatore, Milano.

2011 *Arte e Morfologia, Saggi di Semiotica*, trad. it. Mimesis, Milano.

Tomasino, Renato

2004 *Cavalieri del caos – Performance dello Spazio e del Corpo nell'era di Ground Zero*, L'Epos, Palermo.

2009 *Live – Iconologia della Star*, in «The Rope – Grafie dello Spettacolo e Pratiche dell'Immaginario», n. 2-3, pp. 122-213.

2012 *Il ritorno del re – Live from Memphis*, in «Biblioteca teatrale», nuova serie IV, Bulzoni, Roma.

2013 *Quattro sirene – Abbe Lane, Mirella Freni, Valeria Moriconi, Amy Winehouse*, Falsopiano, Alessandria.

Turner, Victor

1993 *Antropologia della performance*, trad. it. Il Mulino, Bologna.

Warburg, Aby

2002 *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, trad. it. Aragno, Genova.

Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies di Aleksandra Jovičević

La performance, la performance art, il performativo, i Performance Studies costituiscono concetti artistici e teorici non del tutto stabili, poiché spesso si riferiscono – non solo storicamente ma anche sincronicamente – alle diverse pratiche artistiche e teoriche. Questo articolo rappresenta un tentativo di chiarire, almeno in parte, la storia e la metodologia dei Performance Studies attraverso la ricerca dei diversi metodi e teorie che questi hanno adottato, e nello stesso tempo di gettare uno sguardo critico sull'istituzionalizzazione di quella che ultimamente viene definita come una *post-disciplina*.¹

La storia e la metodologia dei Performance Studies, che qui vengono sottintese come contemporanee, sono condizionate pragmaticamente. Da un lato occorre collocare lo sviluppo dei Performance Studies a cavallo dei due secoli nella prospettiva che s'ispira allo sviluppo di nuove e nuovissime teorie ancora difficilmente caratterizzabili; dall'altro lato si tratta del tentativo di facilitare le chiarificazioni concettuali indagando questo fenomeno della nostra epoca ancora troppo spesso di difficile comprensione, per incoraggiarne la futura discussione. Inoltre, non si può più negare che le nuove forme di performance, o di produzione performativa, abbiano segnato la nostra epoca e che, in ogni forma di teoria e di pratica, siano sempre più numerosi i teorici che cercano di approfondire questo discorso. Va poi tenuto presente che alcuni dei loro rappresentanti e dei loro fautori sono riusciti ad accreditarsi in importanti università non solo negli Stati Uniti ma anche nel resto del mondo.²

I Performance Studies, intesi nel loro significato contemporaneo, hanno inoltre subito a partire dagli anni Settanta un notevole cambiamento che, sul piano epistemologico, può essere visto come

¹ L'espressione «post-disciplina» viene per la prima volta utilizzata da Joseph Roach, ma non del tutto chiarita. Cfr. Roach 1995: 46.

² Attualmente (2016) esistono cinque dipartimenti universitari di Performance Studies ufficialmente considerati come preminenti: Department of Performance Studies, Tisch of the Arts, New York University; Northwestern University, Chicago; Centre for Performance Research (CPR), University of Wales, Aberystwyth, Wales, Gran Bretagna; The Schechner Center presso la Shanghai Theatre Academy a Shangai; Performance Studies Department all'Università di Sidney. Secondo alcune statistiche esistono circa mille dipartimenti di Performance Studies, che tuttavia non portano ufficialmente questo nome; in altri casi i Performance Studies vengono insegnati nei dipartimenti di lingue, antropologia, teatrologia, cultural studies, semiotica. Alla University of California, Berkeley, ad esempio, i Performance Studies fanno parte di un amalgama riunito in Department of Theatre, Dance and Performance Studies, il che evidenzia la tendenza a introdurre i Performance Studies in dipartimenti già esistenti. Inoltre, un programma simile esiste in numerose università sotto il nome di *Arte e cultura del mondo* (per esempio il Department of World Arts and Cultures alla University of California Los Angeles). Questi dipartimenti pubblicano riviste quali *The Drama Review*, *Performing Arts Journal*, ecc.

sintomo dell'allargamento della disciplina fuori dall'area umanistica, verso le scienze sociali e le scienze naturali. Tale determinazione implica anche l'introduzione di un nuovo metodo, che supera la precedente suddivisione delle discipline accademiche e si presenta in continua evoluzione. I Performance Studies rappresentano il tentativo di sviluppare la logica di una nuova (post) disciplina che vada sempre più diffondendosi e cancellando le differenze classiche tra le forme artistiche tradizionali e la loro percezione.

D'altra parte, questa "insostenibile leggerezza" dei Performance Studies ha fin dall'inizio suscitato il dubbio che essi rappresentassero una versione ristretta e limitata dei cultural studies; oppure che, ad esempio, i Performance Studies si espandessero su uno spazio così ampio proprio perché non avevano niente di nuovo e originale da offrire. Altre opinioni riconducono la creazione dell'intera disciplina al postmodernismo: una disciplina dedicata al vivo scambio artistico poteva essere facilmente sviluppata nelle università nel corso degli anni Ottanta proprio perché interdisciplinarietà e interculturalismo subentravano nei corsi di laurea. Nonostante col tempo queste critiche siano venute meno, oggi questa disciplina viene più spesso criticata per il tratto puramente anglosassone.³

Nella più breve delle definizioni, i Performance Studies offrono un continuo e dialettico approfondimento del concetto di performance che, nello stesso tempo, si definisce come una vitale prassi artistica, ma anche come mezzo per una migliore comprensione dei processi sociali, politici e culturali. Il nuovo concetto di performance supera non solo i confini delle arti performative, ma anche dell'arte in generale e si riferisce alle diverse pratiche performative presenti nell'arte, nella cultura e nella società. Da quando ha pubblicato il saggio *Approaches to Theory/Criticism* nel 1966, in cui parlava delle attività pubbliche come performance, in molte occasioni Richard Schechner ha ripetuto «i principi fondamentali» degli studi sulla performance

³ Per la critica di questi studi si veda Wilshire 1990; N. Stucky, C. Wimmer, *Introduction: The Power of Transformation in Performance Studies Pedagogy* e J. Roach, *Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies*, entrambi in Stucky e Wimmer (a cura di) 2002: 1-29; 33-40; McKenzie, Roms e Lee (a cura di) 2010.

Wilshire ha fortemente osteggiato l'applicazione della metafora teatrale alla vita sociale, poiché essa cancella la differenza tra di loro abolendo la responsabilità etica. Egli non nega l'esistenza dei ruoli sociali, però ritiene che certe predisposizioni fisiche siano presenti nel corpo prima di ogni mimesi sociale e perciò che la mimesi, come anche gli atti creativi e spontanei che appartengono al comportamento morale ed etico, non possano essere classificati nella categoria dei modelli di ruoli sociali che vanno ripetuti o recitati. Wilshire ritiene che l'identità di qualcuno non possa essere ridotta ai ruoli sociali e da essi limitata. Sia che "reciti" un ruolo o che giochi, una persona è pur sempre un essere umano che possiede le potenzialità per qualcosa di più rispetto ai ruoli che potrebbero essere esteticamente valutati; per mantenere la realtà etica ed esistenziale, secondo Wilshire, bisognerebbe limitare la definizione del parateatro.

(Schechner 1966)⁴. Secondo Schechner, le performance s’inseriscono in molte istanze e contesti diversi, e in forme altrettanto diverse si presentano.

«La performance, come categoria generale, deve essere costruita come “vasta gamma” oppure come un “continuum” di azioni a partire da rituale, gioco, sport, divertimento popolare, arti performative (teatro, danza, musica) e *performance* quotidiane, fino all’esecuzione dei ruoli sociali, professionali, di genere, razza e classe, alle pratiche curative (da sciamanesimo a chirurgia) e alle varie rappresentazioni e costruzioni di azioni nei media e su internet» (Schechner 2002: IX-XIII).

Più tardi Schechner perfeziona questa definizione proponendo l’opposizione «*is/as performance*»: vale a dire, studiare gli eventi considerandoli *come performance* e studiare eventi che *sono performance* (Schechner 2006: 1-28). Applicando e sviluppando queste teorie, Schechner costruisce il concetto transdisciplinare di performance, che può essere osservato in quasi tutti gli ambiti dell’attività umana. In seguito, egli introduce il concetto di *restoration of behavior*,⁵ ulteriormente presente anche come *showing doing* e come *explaining showing doing* (Schechner 2006: 28). In tal senso, il concetto di performance di Schechner non si riferisce a ogni attività umana (comportamento, rappresentazione), ma solo a quella «consapevole di essere performance» – il che avvicina questo concetto alle contestualizzazioni istituzionali delle pratiche artistiche, rappresentando anche una decisione di carattere metodologico.⁶

La Storia

È importante notare che la posizione dei Performance Studies è totalmente contrapposta all’estetica idealistica hegeliana, secondo la quale ogni fase storica di un’arte viene vista come forma specifica e concreta di una determinata idea dell’arte e ogni opera artistica come concretizzazione dello spirito oggettivo di qualche epoca o “forma artistica”, il che in precedenza permetteva la collocazione storica e sistematica dell’arte e della sua sintesi. Anche se esistono molte versioni riguardanti la nascita dei Performance Studies, è possibile costruire alcune storie

⁴ La traduzione italiana del saggio si trova in Schechner 1999: 53-94, dove figura in una versione precedentemente riveduta e corretta dall’autore per l’inserimento in Schechner 1988.

⁵ Cfr. Schechner 1985: 35-116 e *What is performance* in Schechner 2006: 28-30. Si veda anche Schechner 1985.

⁶ Per un’articolazione più chiara si veda Schechner 2002.

intellettuali in grado di spiegare il loro aspetto specifico, ossia la loro differenza rispetto alle discipline affini – la teatrologia, la musicologia, l'etnomusicologia, la storia della danza, la storia del dramma, la sociologia dell'arte, l'estetica, l'antropologia teatrale, i cultural studies, oppure alle altre discipline contigue. La mia "versione" degli eventi è solo una variazione sulle versioni offerte da Richard Schechner (Salgado Seïça e Vieira 2012)⁷, Joseph Roach (Roach 2002: 33-41), Marvin Carlson (Carlson 1996) e Peggy Phelan (Phelan 1999: 1-9).

Tuttavia, sommando queste testimonianze, possiamo individuare un tratto comune: i presenti studi sono nati grazie alla collaborazione tra Richard Schechner e Victor Turner.⁸ Portando il teatro in relazione con l'antropologia, entrambi i teorici hanno notato le questioni profonde che si trovano dietro a queste visioni delle espressioni culturali. Nonostante le diversità tra le varie culture, queste ultime contenevano la tendenza continua verso la *teatralizzazione*, a sua volta indice che la performance rappresentava un modo universale di espressione, addirittura più universale del linguaggio stesso. Nello stesso istante si è imposta la domanda se il concetto di teatro fosse appropriato per definire la vasta gamma di "azioni performative" presente in culture diverse. Presto è diventato chiaro che il termine performance era molto più adatto per descrivere queste attività. Nello stesso momento, Schechner – insieme con altri studiosi di performance, teatro e danza come Michael Kirby, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Brooks McNamara, Marcia Siegel, ecc. – ha tentato di allargare il campo delle ricerche e anche delle attività pratiche della performance, del teatro e della danza fuori dalle classiche definizioni, privilegiando i legami con le avanguardie storiche e con la neoavanguardia americana nell'ambito accademico del Department of Drama alla Tisch School of the Arts della New York University (che solo nel 1980 è diventato Dipartimento di Performance Studies). Artisti come Allan Kaprow, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Laurie Anderson, Richard Foreman, Robert Wilson, Augusto Boal, Julian Beck e Judith Malina, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Reiner, Richard Foreman, Julie Taymor, Spalding Gray, ma altrettanto teorici come Erving Goffman, Clifford Geertz, Colin Turnbull, Herbert Blau, Deborah Jowitt, Phillip Zarrilli, Peggy

⁷ La stessa intervista, ulteriormente rivista dall'autore, figura, col titolo *The 1960s, TDR, and Performance Studies*, in Schechner 2015: 32-57. La versione italiana, R. Schechner, *Gli anni Sessanta, TDR, e i Performance Studies*, trad. di M. Giraldo, è in Jovicevic 2017.

⁸ Victor Turner aveva invitato Schechner alla conferenza intitolata "Ritual, Drama and Spectacle" nel 1977. L'evento riscosse tanto successo da spingere Schechner e Turner a organizzare tre conferenze sotto il titolo comune "World Conference on Ritual and Performance", che includevano i rituali e le performance di diverse culture e coinvolgevano performer da tutto il mondo. Questa feconda collaborazione terminò per la morte precoce di Turner nel 1983, ma l'eredità è rimasta. (Cfr. R. Schechner, *What is Performance Studies*, in Schechner 2006: 1-28).

Phelan, Joseph Roach, Diane Taylor e Carl Weber partecipavano ai corsi accademici secondo varie modalità.

In seguito, negli anni Ottanta, i Performance Studies vengono scossi dalla generale “esplosione teorica” – scaturita dalla teoria critica francese degli anni Sessanta e Settanta, diffusasi rapidamente nel contesto accademico nord-americano. In quel periodo, le ultime tendenze dello strutturalismo e della semiotica, come anche i passi iniziali della teoria postcoloniale e quella postfemminista, degli studi gay, lesbici e queer, ossia i gender studies, nascono parallelamente allo sviluppo delle nuove idee in antropologia, filosofia occidentale e orientale, estetica, storia, teoria del teatro, cultural studies. È il momento in cui gli studiosi di teatro seguono lo sviluppo delle forme artistiche che si trovano tra “l’arte” e “la vita” (*happening*, rituali, para-teatro), come anche le somiglianze tra il lavoro degli artisti euro-americani e i performer tradizionali nelle società asiatiche e in quelle africane, innestando una sorta di scambio bidirezionale di rituali, di tecniche performative e di metodi di formazione tra le culture del primo, del secondo e del terzo mondo.

Nonostante il loro carattere pionieristico negli anni Ottanta, soprattutto nel promuovere l’apertura della disciplina e nell’incitare i legami metodologici tra la scienza, la teoria e la prassi artistica, i Performance Studies, per molto tempo ancora, non accettano il fondamentale cambiamento epistemologico che l’esplosione teorica ha prodotto nel campo delle discipline umanistiche. Sebbene nella maggior parte delle ricerche nate in quest’ambito nel corso degli anni Ottanta siano stati introdotti nuovi interessi teorici (per i mass media, per la cultura popolare, per l’interculturalità, ecc.) e nuovi metodi di ricerca (archeologia delle scienze umane, costruttivismo, ecc.), la base epistemologica dei Performance Studies è rimasta praticamente identica.

Tuttavia, a metà degli anni Novanta la piattaforma epistemologica dei Performance Studies subisce nuovamente significativi cambiamenti. Oltre al fatto che i Performance Studies fanno la propria comparsa nelle nuove regioni del mondo – per esempio, nell’Europa dell’Est e in Germania – abbracciando le metodologie di post-strutturalismo, cultural studies, teorie linguistiche, psicoanalisi, post-femminismo, queer studies, gender studies, studi postcoloniali, studi dei media ecc., viene operato un cambiamento di rotta anche sul piano della metodologia scientifico-teorica, portata a svilupparsi nella direzione del costruttivismo non-universale. A tutto ciò contribuisce l’allargamento del campo dei Performance Studies a regioni geopolitiche finora escluse (Africa e sud dell’America), la loro sempre più stabile accademizzazione e la comparsa di un gran numero di

nuovi teorici formati nei diversi ambienti teorici e artistici (cinema studies, dance studies, visual studies, memory studies, trauma studies). Grazie a questi cambiamenti e progressi, nell'ultimo decennio, si arriva all'espansione dei Performance Studies, che ora sviluppano una delle più critiche piattaforme teoriche di ogni forma dello spettacolo e della cultura nel contesto socio-politico globale e non solo nord-americano.

Metodologia

Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta nella antropologia sociale e culturale (Geertz, Goffman, Turner) si verifica un cambiamento nelle prospettive della ricerca: gli elementi performativi delle varie culture, finora largamente sottovalutati, conquistano una rinnovata importanza. La metafora della "cultura come performance" inizia la propria ascesa, come anche la svolta performativa nelle arti. Negli anni Cinquanta viene anche coniato il concetto di *performativo*, che John L. Austin introduce nella filosofia del linguaggio a scapito del concetto *performatorio* (*performatory*). Austin si fa autore di una scoperta rivoluzionaria per la filosofia del linguaggio, secondo la quale gli enunciati linguistici non servono soltanto a descrivere uno stato di cose e a esporre un fatto, ma anche a compiere azioni, e che oltre agli enunciati constativi, esistono anche quelli performativi. L'enunciazione di queste frasi non soltanto dice qualcosa, ma esegue proprio l'azione di cui parla. Da questo momento in poi viene dunque confermato un fatto già noto: l'azione del parlare possiede una forza capace di cambiare il mondo e può operare le trasformazioni. (Fischer-Lichte 2015: 41-66).

Inoltre, negli anni Ottanta, Judith Butler introduce nella filosofia della cultura il famoso concetto di *corpo discorsivo*, ossia *corpo performativo*. Imprimendo una svolta rivoluzionaria, Butler afferma che l'identità di genere (*gender*), come l'identità in generale, non si dà a priori, cioè a livello ontologico o biologico, ma rappresenta il risultato di una specifica opera di costruzione: il genere non viene considerato come un'identità stabile, quanto piuttosto come un'identità istituita attraverso una ripetizione stilizzata di certe azioni, che Butler definisce come «performative», laddove il termine performativo implica il doppio significato di «drammatico e non referenziale» (Butler 1990).⁹ Secondo Butler, la performance del genere è azione «sociale», «collettiva», «pubblica» e «ripetuta» che ricorda i concetti di Schechner come «*restoration of behavior*» e

⁹ La tematica è sviluppata in Butler 1993, Butler 2006 e Butler 1999.

«*showing doing*» (Butler 2013: 198).

Butler interpreta il processo della produzione performativa dell'identità come un processo d'incarnazione (*embodiment*), descrivendolo come il modo di agire, drammatizzare, e riprodurre una situazione del passato. Attraverso la ripetizione stilizzata di atti performativi vengono incarnate precise possibilità storico-culturali e, in questo modo, si produce il corpo come qualcosa di storico e culturale, a cominciare dall'identità. In seguito, Butler paragona le condizioni d'incarnazione a quelle dello spettacolo teatrale. Come in uno spettacolo teatrale, gli atti che mettono in evidenza e pongono in essere l'appartenenza di genere non rappresentano solo un atto individuale, quanto piuttosto un'esperienza condivisa e un'azione collettiva.

Secondo Erika Fischer-Lichte, anche il fatto che i termini *performance* e *performative* derivino dal verbo *to perform* appare significativo: la performatività porta allo spettacolo o, per meglio dire, si manifesta e si realizza nel carattere di spettacolo delle azioni performative, così come la spinta performativa induce le arti a realizzarsi *in spettacoli* e *come spettacoli*, o meglio a manifestarsi in nuove forme d'arte, come la performance art o l'arte di azione. Secondo Fischer-Lichte si è mostrato così opportuno fondare una «estetica del performativo» proprio sul concetto di spettacolo. Ciò significa che alle teorie del performativo esistenti viene aggiunta una nuova teoria estetica della performance/spettacolo. La studiosa ammette che, invece di fare riferimento singolarmente ai diversi approcci che si sono sviluppati nell'ambito di sociologia, etnologia, antropologia, o della teoria generale della cultura, sembra più produttivo il riferimento a un'estetica del performativo, che punti cioè a ritornare a quelle che devono essere considerate come le prime teorizzazioni del concetto di spettacolo, ossia alla scienza dello spettacolo emersa in seno alle avanguardie storiche. (Fischer-Lichte 2014: 51-52). Inoltre, la comparsa di un gran numero di teorici e artisti, ovvero di teorici/artisti (Richard Schechner, Laurie Anderson, Meredith Monk, Hélène Cixous, Jean-Luc Godard, Jérôme Bel, Orlan, Anne Teresa de Keersmaeker, ecc.) sulla scena artistica e teorica della seconda metà del Ventesimo e all'inizio del Ventunesimo secolo rappresenta una nuova affluenza di avanguardia nella pratica della performance. Dal momento che questi artisti hanno tentato di spiegare lo sviluppo delle proprie estetiche con riferimento alla svolta performativa, tutte le arti hanno modificato il concetto di performance e di performativo avvicinandosi a una teoria discorsiva, cioè a una situazione di condivisione della ricerca attraverso le argomentazioni critiche durante qualsiasi forma dello spettacolo.

La performance art, le arti performative, lo spettacolo teatrale non sono solamente gli atti di *rappresentazione*, ma anche i luoghi dell'*incontro reale*, quindi lo spazio in cui si verifica un'intersezione unica tra la rappresentazione "organizzata" (a volte estetica) e la vita (reale) quotidiana. Questo introduce anche la "materialità della performance" che è ancora riconoscibile nel teatro e nelle altre arti performative (la partecipazione di persone in carne e ossa: *performer* e spettatori, operatori di scena, l'organizzazione, la direzione, il lavoro dello staff tecnico, i mezzi materiali, ecc.), oppure quello che Fischer-Lichte definisce come la co-presenza corporea di attori e spettatori. Ciò che rende unica la performance è che l'atto della performance/realizzazione della performance e l'atto della sua ricezione si svolgono come un'attività reale *qui e ora*. La performance è quindi una parte della vita che i performer e gli spettatori trascorrono insieme e condividono nello stesso spazio nel quale si svolge la realizzazione e la ricezione della performance. L'emissione e la ricezione dei segni e dei segnali si svolgono contemporaneamente e lo spettacolo nasce da quest'incontro, da questo confronto, da questa interazione. (Fischer-Lichte 2014: 67).

In oltre, negli ultimi anni, il trionfo del "paradigma digitale" ha alterato la modalità percettiva: la percezione simultanea e multi-prospettica sta sempre più sostituendosi alla percezione tradizionale, lineare e consequenziale. La mediatizzazione e la globalizzazione della società, come anche la circolazione continua delle immagini mobili, contribuiscono al formarsi di una percezione più superficiale e generale che sostituisce il modo più concentrato e profondo di percepire – ossia contemplare/leggere – il testo/l'immagine. Sotto la crescente pressione dei "poteri uniti" dei nuovi paradigmi, il discorso della performance si stacca da quello teatrale, ma nel contempo gli si avvicina rispetto alla funzione che svolge nella cultura osservata nel suo complesso. Nel corso degli anni Novanta, Peggy Phelan e Philip Auslander introducono il concetto di *liveness*, creando una nuova dicotomia tra spettacolo dal vivo e spettacolo mediatizzato, che per loro rappresentava una questione quasi ideologica. Mentre Phelan attribuiva alla performance dal vivo l'autenticità e una capacità sovversiva e superiore al performer mediatico, Auslander trovava superata la questione, perché la performance "live" sarebbe già da tempo confluita e dissolta nella performance mediatizzata.¹⁰

L'eterogeneità delle varie performance scuote le certezze metodologiche che dovrebbero riporre fiducia nelle causalità generali dello sviluppo dell'arte. Piuttosto, nei Performance Studies

¹⁰ Cfr. Phelan 1993; Auslander 1999.

bisognerebbe accettare la coesistenza di concetti divergenti nei quali non c'è un unico paradigma a predominare. La teorizzazione più attuale di questa tematica è stata sviluppata da Jon McKenzie nel suo libro *Perform or Else*, in quanto tentativo di fondare una teoria generale della performance. (McKenzie 2001). La teorizzazione di McKenzie non si limita a un tipo di *performance*, ma prende in considerazione e distingue le modalità particolari e specifiche d'uso/significati di questo concetto su diversi piani sociali. A partire dalla performance e il performativo, egli definisce diversi piani della performance, che analizza considerando tre livelli paradigmatici di performance: istituzionale, tecnologico, culturale; e considerando tre blocchi di performance concreti: performativi, discorsivi o performance realizzate (McKenzie 2001: 19).

McKenzie prende in considerazione l'efficacia sociale di una performance culturale e della sua sfida nei confronti della società contemporanea, e specialmente in relazione all'analisi di questo aspetto nell'ambito dei Performance Studies. Egli posiziona questi concetti all'incrocio tra gli usi sociologico-antropologico-etnologici del teatro, come modello formale dell'analisi dei rituali e della vita quotidiana, e gli usi liminali dei rituali come modello funzionale con il quale gli artisti e i teorici sfidavano la concezione tradizionale del teatro occidentale. La performance, in quanto nuova forma di efficacia sociale posta all'incrocio tra il teatro e il rituale, all'inizio privilegia il corpo, l'esibizione dal vivo e la presenza, che viene sostituita, sotto l'influenza delle nuove piattaforme teoriche, con le problematiche della testualità (politica, pratiche discorsive, rappresentazione) che negli anni Ottanta e Novanta diventano il punto nodale della sfida lanciata dalla performance culturale rispetto alla propria efficacia e alla propria ricerca. Seguendo il passaggio dal teatro alla teoria, e successivamente anche affrontando il problema critico della "normatività liminale" – e normatività della performance – all'interno della pratica della performance e dei Performance Studies, McKenzie presenta il concetto di performance culturale come una problematica del tutto attuale nella società e nella cultura occidentali, ossia nel "mondo postindustriale e postcoloniale". Con questa svolta, viene aperto un vasto campo per la considerazione delle arti performative e della performance, all'interno del concetto di contemporaneo e postmoderno, ovvero «dell'arte nell'epoca della cultura», dove l'opera artistica perde la propria esclusività e la propria aura modernista e viene osservata in quanto artefatto culturale.

In vece di una conclusione

Vorrei indicare i Performance Studies non solo come una nuova e nuovissima disciplina accademica, basata sui vari metodi tra critica e creatività, ma anche come una nuova prassi artistica che si avvicina alla teoria, ponendo l'accento sull'importanza della politica e dell'etica, per essere all'altezza dei nostri tempi. I Performance Studies rappresentano un'opportunità per incentivare la ricerca su vari paradigmi di pensiero, di sapere e di rappresentazione alternativi a quelli dominanti. Secondo Schechner, se i Performance Studies fossero arte, sarebbero arte di *avanguardia* (Schechner 2006: 4). È certo che i Performance Studies come disciplina siano inclini all'avanguardia, al marginale, alle minoranze, al sovversivo, all'eccentrico, al *queer*, agli oppressi, agli emarginati, agli immigrati, ecc.

I Performance Studies ci chiamano urgentemente a ripensare, in modo critico e creativo, che cosa stiamo diventando in questo processo di metamorfosi dell'umanità. Secondo Schechner, artisti, attivisti e studiosi di oggi costituiscono un nuovo Terzo Mondo della performance.

«Il Terzo Mondo di Nehru aveva una specifica collocazione geografica. Il nuovo Terzo Mondo di oggi ha gente ovunque ma in nessun luogo è maggioranza. Quello che unisce il nuovo Terzo Mondo è una comunione d'intenti, una modalità di analisi (sperimentale, se volete), e un senso di essere altro – di non essere gregari. Il nuovo Terzo Mondo è incipiente, germinale, non ancora del tutto cosciente di sé. Il nuovo Terzo Mondo ha bisogno di organizzarsi come "non-allineato": né capitalista, che sia di marca cinese o USA, né impulsivamente comunista/socialista, né fondamentalista-religioso, che sia di tipo Islamico, Cristiano, Ebraico, Buddista o altro. L'avanguardia di questo nuovo Terzo Mondo sono – e qui spero non mi consideriate troppo presuntuoso – i teorici della performance e gli artisti che praticano la ricerca sulla performance collaborativa; persone che sanno agire profondamente è il modo per trovare e incarnare nuova conoscenza, rinnovare l'energia e che si relazionano sui fatti piuttosto che su base ideologica» (Schechner, *Can We be the New Third World?*, in Schechner 2015).¹¹

In effetti, attraverso il paradigma di performance, i teorici dei Performance Studies riconoscono e riflettono le tensioni e le particolarità del mondo odierno.

¹¹ La versione italiana, dal titolo *Saremo noi il (nuovo) terzo mondo?*, trad. di M. Giacobbe Borelli, è in Jovicevic 2017.

Bibliografia

Auslander, Philip

1999 *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York.

Butler, Judith

1990 *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in Sue-Ellen Case, a cura di, *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and Theatre*, John Hopkins University Press, pp. 270-82.

1993 *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge (trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Feltrinelli, Milano 1996).

1999 *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York (trad. it. *Questione di genere, il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013).

2006 *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma.

Carlson, Marvin

1996 *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London-New York.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014).

Jovićević, Aleksandra, a cura di

2017 *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, Bulzoni, Roma.

Lehmann, Hans-Thies

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a/M.

McKenzie, Jon

2001 *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London-New York.

McKenzie, Jon, Roms, Heike e Wee, C.J.W.-L., a cura di

2010 *Contesting Performance: Global Sites of Research*, Palgrave Macmillan, London-New York.

Phelan, Peggy

1993 *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London-New York.

1999 *The Ends of Performance*, NYU Press, New York.

Roach, Joseph

- 1995 *Culture and Performance in the Circum-Atlantic World*, in Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedgwick, a cura di, *Performativity and Performance*, Routledge, London-New York, pp 1-41.
- 2002 *Theatre Studies/Cultural Studies/Performance Studies*, in Stucky e Wimmer 2002.

Salgado Seïça, Ricardo e Vieira, Ana Bigotte

- 2012 *Uma tarde com Richard Schechner. Os Anos Sessenta, a palavra performance, e o nascimento dos Performance Studies*, in Zeca Ligiéro, a cura di, *Performance e Antropologia de Richard Schechner*, Mauad Editora, Rio de Janeiro, pp. 21-45 (trad. it. di Maia Giacobbe Borelli, *Saremo noi il (nuovo) terzo mondo?*, in Jovićević 2017).

Schechner, Richard

- 1966 *Approaches to Theory/Criticism*, in «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 4. (trad. it. *Approcci (1969, 1988)*, in Schechner 1999, pp. 53-94).
- 1985 *Restoration of Behavior*, in Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, pp. 35-116 (trad. it. *Sul recupero di comportamenti passati*, in Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984, pp. 213-303).
- 1988 *Performance Theory. Revised and Expanded*, Routledge, London.
- 1999 *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma.
- 2002 *Foreword: Fundamentals of Performance Studies*, in Stucky e Wimmer, a cura di, 2002, pp. IX-XIII.
- 2006 *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London-New York, 2° ed.
- 2015 *Performed Imaginaries*, Routledge, London-New York.

Stucky, Nathan e Wimmer, Cynthia, a cura di

- 2002 *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press.

Wilshire, Bruce

- 1990 *The Concept of Paratheatrical*, in «The Drama Review» (*TDR*), vol. 34, no. 4, (T128), Winter 1990, pp. 169-179.

La ricezione dei Performance Studies in Italia. *Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche* di Fabrizio Deriu

L'intervento presenta il primo risultato di una ricognizione intorno alla ricezione dei Performance Studies in ambito italiano, con particolare riguardo all'opera del pioniere del campo, Richard Schechner. Seguendo il corso delle traduzioni italiane dei suoi scritti e il loro intrecciarsi con le ricerche autoctone, nonché considerando le principali posizioni critiche espresse dalla "teatrologia" italiana nei confronti dei Performance Studies,¹ si tratterà un profilo del percorso cronologico e dei principali temi affrontati in un confronto ormai più che trentennale.

Con una immagine sintetica, direi che in Italia qualche colpo è stato battuto, ma la risonanza ottenuta è stata tutto sommato piuttosto flebile. La partenza sembrava incoraggiante, dato che segnali di attenzione rivolti dal nostro paese alla riflessione critica di Schechner si manifestano sin dai suoi primi passi nella seconda metà degli anni Sessanta. Nella stagione a ridosso del 1968, ad esempio, appaiono a distanza ravvicinata tre diversi "manifesti" per un nuovo teatro: quello del convegno di Ivrea (Bartolucci et al. 1967); quello di Pasolini (Pasolini 1968), e i *Six Axioms for Environmental Theatre* (Schechner 1968), immediatamente tradotti in italiano.² Nel panorama della riflessione critica intorno alle nuove proposte teatrali del periodo l'apporto di Schechner trova in Italia ancora qualche significativo spazio: la rivista *Sipario*, ad esempio, pubblica nel maggio 1969 un dossier dal titolo *Per un teatro aperto* che include l'intervista a John Cage raccolta da Schechner e Michael Kirby sugli happening; e nel secondo fascicolo del 1969 di *Teatro* è tradotto *Eventi pubblici per il teatro radicale*, uscito due anni prima per *The Village Voice* (Schechner 1967).³

Non occorrerà attendere a lungo neanche per avere il primo ampio intervento critico italiano sulla sua figura. In un ampio e documentato saggio che esce nel 1973 in *Biblioteca Teatrale* (Valentini 1973), l'autrice dà conto del percorso che Schechner ormai da più di un decennio sta compiendo

¹ Nonostante le perplessità del caso (per le quali cfr. Deriu 2012: 12-13) si mantiene la dizione inglese, senza virgolette né corsivo.

² In *La cavità teatrale*, volume della collana "Dissensi" dell'editore De Donato. Il libro contiene la traduzione di altri saggi apparsi insieme a quello di Schechner in un fascicolo di *TDR* sul tema *Architecture/Environment*. Il titolo generale del volume italiano, sebbene attribuito a Schechner, riprende in realtà il titolo del contributo di Donald Kaplan: *Theatre Architecture: A Derivation from the Primal Cavity*.

³ Per l'intervista cfr. Cage 1965. Le notizie, corredate da un accurato commento, in Margiotta 2013: 359-ssg.

nell'universo teatrale americano, promuovendo «un dibattito appassionato e sprovvincializzante a favore del nuovo teatro e delle esperienze più stimolanti a livello internazionale» (Valentini 1984: 13). Sono anni densi e cruciali per la genesi dei Performance Studies: Schechner è a New York dal 1967; insegna al Drama Department della New York University (dove sempre nello stesso anno organizza un seminario di un mese con Grotowski e Cieślak); dirige *TDR. The Drama Review*, e fonda il gruppo sperimentale The Performance Group (TPG). Ricostruendo anni più tardi il suo percorso in quel periodo Schechner ha ricordato:

«My interest had dramatically shifted from theater to performance and from aesthetics to the social sciences. Today I write “performance”, but at the time I wasn’t sure what performance was. I knew it was more than what was appearing on the stages of New York, London, or Paris. From the advent of Happenings in the early 1960s to the vibrant enactment on American streets of what V. Turner termed “social drama” – the freedom movement led by thousands of ordinary people but iconicized in the eloquent words and enacted testimony of Martin Luther King, jr. – I discovered that performance can take place anywhere, under a wide variety of circumstances, and in the service of an incredibly diverse panoply of objectives» (Schechner 2003: IX).

Il progetto di una “teoria della performance” matura dunque nell'arco di quegli anni e trova un momento di verifica (negativa, rispetto alle ambizioni artistiche) ma di consolidamento (positivo, in termini di produzione intellettuale) in quello stesso 1973, in cui pubblica due lavori importanti: *Environmental Theater* (Schechner 1973a), «il libro-diario [...] che sancisce la messa in crisi dell'esperienza partecipatoria-collettiva-terapeutica che aveva caratterizzato la sua pratica teatrale con il TPG» (Valentini 1984: 14); e un numero monografico di *TDR* dedicato al tema “Performance and the Social Sciences” (Schechner 1973b). Il fascicolo è un primo tentativo di esplorare in modo sistematico – sulla scorta di studiosi quali Turner, Goffman e Levi-Strauss – il *continuum* tra scienze sociali e performance, vale a dire la constatazione che le attività performative umane sono «un genere di comportamento comunicativo che è parte e/o contiguo alle più formali cerimonie rituali, alle riunioni pubbliche, alle varie modalità di scambio di informazioni, beni e usanze» (Schechner 1973b: 3; traduzione mia).

La ricezione di questo contributo in Italia è tempestiva, ma la modalità con cui avviene suggerisce che i tempi non sono maturi. In una sezione del numero 2/3, 1973 di *Terzo Programma*, oltre al dossier sull'esperienza africana di Peter Brook a cura di M. Gibson e a saggi di Ferruccio Marotti sull'Odin Teatret, vengono inclusi due pezzi di Schechner ma sia la scelta che, soprattutto, la resa linguistica dei concetti qui introdotti appare deficitaria. I due saggi sono *Kinesics and Performance* (tradotto con il titolo *Cinesica e spettacolo*; è l'unico che Schechner eliminerà dalle edizioni posteriori delle sue raccolte) e il fondamentale *Drama, Script, Theater and Performance*, col titolo *Rappresentazione, teatro, 'scritto', dramma* (Schechner 1973c). Come si nota anche senza essere esperti del campo, le soluzioni adottate sono curiose: l'ordine dei quattro concetti del titolo di questo secondo saggio è arbitrariamente rovesciato; *performance* è reso con *rappresentazione* mentre nel caso dell'altro testo si era optato per *spettacolo*; la traduzione di *script* con "scritto", infine, è indizio sicuro della generale incomprensione della nozione (le virgolette non servono a compensare la mancanza delle conoscenze antropologico culturali necessarie alla corretta interpretazione del concetto proposto da Schechner).⁴ Da allora sino all'incirca alla fine del decennio, la ricezione italiana della sua produzione saggistica si arricchisce con la traduzione di alcuni scritti del periodo.⁵ Quella di Schechner, insomma, è negli anni Settanta una voce distante ma presente nel dibattito critico italiano.

Un momento di svolta si verifica al passaggio del decennio, in corrispondenza di un riassetto della sperimentazione teatrale in cui, da un lato, molte energie creative si disperdono e molti gruppi sperimentali chiudono o cambiano pelle (in Italia come negli Stati Uniti),⁶ e dall'altro trovano nuovo impulso imprese di riflessione critica e teorica (dalla semiotica all'antropologia del teatro, per menzionare le due correnti di maggior peso). Nel corso del biennio 1983-84 compaiono così due contributi determinanti per il nostro argomento. Il primo è *Il teatro nella società dello spettacolo* (Vicentini 1983), atti di un convegno tenutosi a Palermo nell'anno precedente, con la partecipazione di Schechner e di studiosi italiani e stranieri di estetica, teatro, cinema, letteratura e comunicazioni di massa. Intenzione dell'incontro è offrire «una radiografia precisa della situazione in cui si trovano oggi la discussione teatrale e la riflessione estetica quando vengono

⁴ Il saggio sarà ri-tradotto *ex novo* (ripristinando l'ordine corretto e lasciando in inglese sia *script* che *performance*) per l'inclusione nella raccolta *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984. Nei dieci anni trascorsi lo scenario è, per fortuna, consistentemente cambiato. La curatrice non fa menzione di questa precedente traduzione.

⁵ Tutti in «La scrittura scenica – Teatroltre», rivista diretta da Giuseppe Bartolucci; cfr. in dettaglio Schechner 1970, 1976 e 1979.

⁶ Schechner stesso contribuisce a questo dibattito con il celebre *Decline and Fall of the American Avantgarde* (cfr. Schechner 1980).

chiamate a confrontarsi con la nozione di spettacolarità e a definire i modi e le possibilità di esistenza del teatro nella società contemporanea» (IV di copertina). Dalle parole con cui il curatore Claudio Vicentini introduce il contributo di Schechner e quello di Cesare Molinari, unico storico italiano del teatro presente (oltre al curatore stesso), emerge la distanza, forse perfino l'incompatibilità epistemologica tra i due approcci, che ha indubbiamente giocato un ruolo preminente negli anni a venire nella ricezione della proposta teorica del regista e studioso americano. Da un lato Schechner descrive «la condizione attuale del teatro come attività “liminale” utilizzando i risultati delle ricerche antropologiche sulla somiglianza del comportamento quotidiano con la recitazione teatrale [e] confronta la forma drammatica propria del teatro con quella che assumono i prodotti spettacolari elaborati dai mass media» (Vicentini 1983: 8); mentre dall'altro Molinari, pur occupandosi anch'egli «del rapporto tra comportamento quotidiano e recitazione teatrale evit[a] il ricorso agli strumenti dell'indagine antropologica» privilegiando al contrario «una fonte squisitamente letteraria quale il romanzo *Castigo* di Matilde Serao» (Vicentini 1983: 9). Nulla di strano, se non fosse che il titolo dell'intervento di Molinari annuncia come argomento *Recitare la vita. Matilde Serao con gli occhi di Grotowski*, ma quanto a quest'ultimo (e nel complesso all'argomento del convegno) si trova poco più che una menzione *en passant*.

Il secondo contributo, apparso nel 1984, coincide con la prima iniziativa editoriale che intende presentare al pubblico italiano il pensiero di Schechner in forma organica e ragionata. Si tratta del volume a cura di Valentina Valentini *La teoria della performance 1970-1983* (Schechner 1984), che raccoglie una selezione di saggi volta a disegnare idealmente un percorso

«[...] dal concetto di *Actualizing* a quello di *Restoration*, ovvero focalizzare il discorso sulla problematica che in questo decennio ha coinvolto Schechner (e in forme diverse gli esploratori del teatro), riassumibile schematicamente in questi termini: 1) Il teatro nella sua forma storica-moderna-occidentale è una categoria insufficiente a comprendere le diverse attività “performative”. 2) La dilatazione della categoria “teatro” rende necessaria l'individuazione di una teoria, che renda conto del senso e della natura delle trasformazioni avvenute» (Valentini 1984: 13-14).

Il libro si aggiudicò il Premio Mondello per la saggistica nel 1985 ma l'operazione di innesto nella cultura "teatralogica" italiana non funzionò. Il 1984 è anche l'anno del numero 0 di *Teatro e storia*, la rivista fondata da Eugenia Casini Ropa, Fabrizio Cruciani (1941-1992), Claudio Meldolesi (1942-2009), Franco Ruffini, Nicola Savarese, Daniele Seragnoli e Ferdinando Taviani,⁷ la cui pubblicazione regolare partirà due anni dopo. La ricostruzione della ricezione dei Performance Studies in Italia incrocia inevitabilmente questa testata, in quanto veicolo privilegiato di riflessione e trasmissione di una declinazione diversa dell'incontro tra teatro e scienze sociali, in particolare tra teatro e antropologia. Il riferimento è ovviamente all'Antropologia Teatrale di Eugenio Barba e in special modo al progetto dell'ISTA, l'International School of Theatre Anthropology costituita da Barba nel 1979 con il concorso, costante nel tempo, di molti dei fondatori di *Teatro e storia*. Il rapporto tra Schechner e Barba è complesso e prolungato, certamente non esauribile in poche righe.⁸ Ma senza dubbio significativa è la simultanea densità di eventi in un periodo (diciamo a grandi linee: la prima metà degli anni Ottanta) che per un fronte e per l'altro rappresenta un decisivo momento di fondazione ed espansione al contempo.⁹

Tutt'altro che casuale, dunque, il fatto che *Teatro e storia* costituisca, tra i diversi "portavoce" della riflessione teatrologica italiana negli anni Ottanta e Novanta, la sede in cui più frequentemente che altrove si sviluppa qualche confronto diretto con il pensiero di Schechner. Ciò avviene per la prima volta nel numero 1 della rivista che contiene come suo corpo principale un blocco di tre articoli tra loro collegati a firma di Franco Ruffini, Ferdinando Taviani e Claudio

⁷ Fonte: <http://www.teatroestoria.it/who.php> (ultimo accesso 25 novembre 2015).

⁸ E coinvolge almeno una terza figura, cioè il poco sopra citato Jerzy Grotowski (cfr. oltre per qualche ulteriore elemento di riflessione sulla triangolazione tra i tre uomini di teatro che costituisce uno dei nodi di maggiore densità e ricchezza della vicenda del teatro della seconda metà del XX secolo).

⁹ Basterà qui elencare sommariamente alcune circostanze dalle quali emerge la coincidenza cronologica tra la trasformazione della "teoria della performance" nei Performance Studies da un lato e dall'altro il consolidamento di quello «strano ambiente che raccoglieva attori, registi e storici del teatro» (definizione di Barba) nella sigla ISTA. Cominciando da quest'ultima: ottobre 1980, I sessione ISTA (Bonn), "Theatre Anthropology"; 1981, pubblicazione del saggio *Theatre Anthropology: First Hypothesis* (cfr. Barba, 1981a); agosto-ottobre 1981, II sessione ISTA (Volterra e Pontedera), "Pre-expressive/Improvisation"; tra 1981 e 1982, pubblicazione del saggio *Antropologia Teatrale* in diverse lingue (cfr. Barba 1981b); 1983, pubblicazione della prima edizione di *Anatomia dell'attore / L'arte segreta dell'attore* (cfr. Barba e Savarese 1983); aprile 1985, III sessione ISTA (Paris, Blois-Malakoff), "Dialogue Between Cultures"; settembre 1986, IV sessione ISTA (Holstebro), "The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures". Per i Performance Studies: 1979, presso il Drama Department della New York University Schechner tiene i primi corsi universitari intitolati "Performance Theory"; 1980, il dipartimento cambia nome in Performance Studies Department e la rivista *TDR* aggiunge il sottotitolo *Journal of Performance Studies* per segnalare l'approccio più inclusivo all'insieme dei comportamenti performativi; tra il 1981 e il 1982, tre conference internazionali sul rituale e la performance co-organizzate da Schechner e Turner; 1984, la Northwestern University (Evanston, Illinois) dà avvio al secondo dipartimento di Performance Studies negli USA; 1985, pubblicazione di *Between Theatre and Anthropology* (cfr. Schechner 1985).

Meldolesi.¹⁰ Il saggio di Ruffini si concentra sulla ricerca di Barba indirizzata alla formulazione di una “scienza del teatro”, sviluppando in particolare il “livello pre-espressivo” come nozione chiave dell’Antropologia Teatrale. Per tale ricerca l’autore rileva il debito verso altre ricerche che «pur non ponendosi lo stesso obiettivo, hanno esplorato campi contigui. Citeremo solo Richard Schechner e soprattutto Jerzy Grotowski: il quale, possiamo dire, ha aperto la strada all’Antropologia Teatrale come scienza» (Ruffini 1986: 3). Tuttavia, dopo questa dichiarazione, Grotowski è ancora citato un paio di volte, mentre Schechner non più.

Diverso il discorso per il lungo e prezioso saggio di Meldolesi intitolato *Ai confini del teatro e della sociologia*.¹¹ Nell’incipit l’autore dichiara di non volersi occupare del rapporto tra teatro e antropologia, perché troppo “vivo” ed effervescente, rispetto al rapporto tra teatro e sociologia che sarebbe invece più “concluso” e perciò più suscettibile di analisi e storicizzazione. Tuttavia, di fatto, egli se ne occupa in qualche modo, a dimostrazione della difficoltà contemporanea di agire nel chiuso di confini disciplinari rigidi. Una delle tesi di partenza del saggio è che il confronto fra teatro e sociologia si stabilisce sulla somiglianza del sociologo con il teatrante, più che con lo studioso di teatro: «È il teatrante che, come il sociologo, delimita il fluire della vita e cerca di agire direttamente su di essa» (Meldolesi 1986: 79). Poiché la traiettoria del ragionamento avrà come approdi le figure di Grotowski, Barba e Schechner – tutti e tre a loro modo sia teatranti che studiosi – la dichiarazione rivelerà appieno il suo senso alla fine del saggio. Segue una disamina di alcune possibili “soluzioni” del rapporto tra teatro e sociologia, raccordate nella loro varietà a due “capi-scuola” quali George Gurvitch ed Erving Goffman. Eppure, secondo Meldolesi, cultura sociologica e cultura teatrale non possono essere unificate; e anche i tentativi di “combinare” le due falliscono. Piuttosto, dopo Gurvitch e Goffman, sembra all’autore valida la via tracciata appunto dal “teatrante” Grotowski il quale sarebbe «arrivato a costituire quella che definirei la prima, effettiva teatral-sociologia di parte teatrale; cioè: anziché una cultura di incrocio, una cultura teatrale attiva all’incrocio fra teatro e scienze dell’uomo, dotata di originalità anche rispetto alle più pertinenti teorizzazioni del passato» (Meldolesi 1986: 133).

¹⁰ In un indice dalla struttura curiosa e forse unica: solo dopo i tre articoli citati, infatti, compare un editoriale generale (sorprendente, trattandosi del primo numero ufficiale della testata), e quindi un ultimo saggio di tutt’altro argomento e provenienza.

¹¹ Taviani non tocca argomenti inerenti e non cita Schechner, ma la connessione organica del suo saggio con gli altri due consiste nel presentarsi come una convalida applicativa dell’Antropologia Teatrale in sede di ricerca storica sul teatro. Egli afferma infatti che la nozione di “livello pre-espressivo” è «l’acquisizione più importante» per gli studi storici sul teatro (Taviani 1986: 46).

In questa prospettiva è considerata anche la proposta teorica di Schechner, giudicato come “il più sensibile auditore” del Goffman de *La vita quotidiana come rappresentazione*, ma al quale è avanzato il rimprovero di non raccontarsi adeguatamente (che forse significa, secondo Meldolesi: onestamente):

«egli non ha saputo resistere alla debolezza di presentarsi da teatrante teorico-pratico, anziché da pratico-teorico, dimensione entro cui Schechner indubbiamente ha raggiunto i più alti livelli; non a caso le sue pagine si fanno illuminanti solo quando l’astrazione teorica si ritrae, quando con l’onda teoreticista rifluiscono le citazioni di comodo e il discorso può esibire il suo vissuto teatrale, con tutte le sue felici incontinenze liminali» (Meldolesi 1986: 147).

Secondo Meldolesi, in sintesi, messa a confronto tanto con Gurvitch e Goffman da un lato quanto con Grotowski dall’altro, l’esperienza di Schechner «sta a dimostrare la difficoltà di rifarsi carico di tutta la complessità del rapporto teatro-scienze umane, a cominciare dalla discriminante del teatro-differenza» (Meldolesi 1986: 146). Ma insieme a Barba egli è comunque individuato come uno dei pochi teatranti il cui tentativo di “imitare” Grotowski non è del tutto falsificante: se è vero, come sostiene Meldolesi, che si è potuto seguire il maestro polacco solo dando vita a risultati “per trapianto” del suo insegnamento in nuovi terreni, occorre riconoscere che Barba ha effettuato il trapianto *dentro* il teatro iniziando una sua direttrice parallela con il teatro di gruppo, mentre Schechner lo avrebbe trapiantato «in un altro fuori del teatro». Ma cosa Meldolesi intenda con questa espressione non viene purtroppo chiarito. L’idea resta abbastanza vaga ed enigmatica, tanto più se si considera che lo stesso Grotowski, da un certo punto in poi, si è mosso se non *fuori* certamente sul confine incerto e sdruciolevole tra teatro, parateatro e *al di là* del teatro.

In conclusione Meldolesi ritiene che dalla nozione schechneriana di performance possa derivare una notevole ricchezza di conseguenze in termini analitici e soprattutto “ideologici”; ma nondimeno il suo giudizio globale è piuttosto sfavorevole:

«[...] essendo la produzione di performance un processo più globale della produzione di spettacoli, Schechner ha contribuito a sdrammatizzare la tradizionale contrapposizione fra cultura e prassi spettacolare, e a restituire legittimità alle discussioni sul senso del teatro. [...] Ma al tempo stesso, dagli ultimi suoi libri [...] si esce con la sensazione di un avanzamento

personale che non riesce a diventare generale. Non è forse vero che, alla luce dell'ultima teoria schechneriana, la nostra nozione di sociale non si allarga e la nostra nozione di teatrale guadagna più in estensione che in profondità?» (Meldolesi 1986: 146).

Si può concordare o meno con la valutazione implicita nella finale domanda retorica di Meldolesi ma, alla luce della vasta diffusione internazionale dei Performance Studies dagli anni Ottanta a oggi, la sensazione personale di Meldolesi deve ragionevolmente essere decretata come errata. Da questa altezza cronologica in poi, comunque, si registra anche in Italia una apprezzabile intensificazione del dibattito intorno al rapporto tra teatro e antropologia, con diversi contributi: numerosi ancora in *Teatro e storia* ad esempio,¹² e da parte di Marco De Marinis. Nel saggio *Attraverso lo specchio: il teatro e il quotidiano* (De Marinis 1988a) lo studioso ripercorre un insieme di posizioni sociologiche intorno alla metafora del *Theatrum mundi* ed esamina accuratamente le idee di Schechner, apprezzando sia il convincente impiego degli studi di Gregory Bateson sulla nozione di *frame* (ovvero la “cornice psicologica” che *inquadra* l'evento e ne consente la lettura come “teatro” o come “vita quotidiana”) che l'efficace immagine del “guardare attraverso” i due campi, come in uno specchio a due facce, che finisce felicemente per “scompaginare” le due troppo rigide categorie. Ciò non toglie che le versioni più recenti della teoria di Schechner, secondo De Marinis, rischino di confluire in quelle correnti di pensiero che alimentano la tendenza “totalizzante e in fondo metafisica” a vedere «dappertutto e solo teatro e tutto interpreta[re] indistintamente in termini di spettacolo» (De Marinis 1988b: 206).¹³ In ogni caso la proposta teorica di Schechner in Italia fatica ad attecchire. Non produce effetti neanche la pubblicazione nel 1988 di un mio studio che sviluppa una specie di esegesi delle due principali fonti socio-antropologiche utilizzate, cioè la “prospettiva drammaturgica” di Goffman e il “dramma sociale” di Turner (Deriu 1988).¹⁴

¹² Cfr. specialmente i numeri 4 e 5 del 1988 e il numero 17 del 1995; e anche Giacché 1991.

¹³ Il giudizio, tutt'altro che isolato, mi pare tuttavia condizionato da una equiparazione piuttosto sommaria tra le nozioni di teatro, spettacolo e performance, laddove Schechner è invece nettissimo nel precisare che il teatro è solo una tra le diverse attività performative (per approfondimenti cfr., oltre naturalmente agli scritti di Schechner, anche Deriu 1999 e 2012). Nella fase più recente, per la quale cfr. più avanti, De Marinis ha senza dubbio affinato i suoi argomenti.

¹⁴ Dell'esistenza del libro sembra non accorgersi nemmeno l'editore, almeno stando a quanto mi riferì Fabrizio Cruciani che ne chiese notizie a Bulzoni allo scopo di includerlo nella sua *Guida Bibliografica. Teatro*, curata insieme a N. Savarese per Garzanti e pubblicata nel 1991, priva di menzione di quel libro (cfr. Cruciani e Savarese 1991).

Gli anni Novanta si aprono all'insegna della fortunata formula del "teatro eurasiano" (Barba 1988; Savarese 2002) ma soprattutto de *La canoa di carta*, "summa scientifico-poetica" del regista dell'Odin (Barba 1993). E proseguono sulla medesima falsariga. Quale esempio emblematico della posizione che il gruppo di studiosi che si raccolgono attorno alla sigla dell'ISTA assume nei confronti degli studi di matrice schechneriana può essere citato un passaggio di Taviani, all'interno di una riflessione intorno al senso della nozione di "scienza dei teatri":

«Alla ricerca di distintivi scientifici alcuni teatrologi hanno tentato di individuare gli elementi necessari e sufficienti a decidere quando un fenomeno è "teatro" – e quando no? (il punto interrogativo è d'obbligo, come diremo subito). Fatica mal ripagata, perché colleghi e lettori volavano con piacere addosso alla definizione beccandola da ogni parte. Quelle definizioni non potevano che essere traballanti ombre dell'insieme dei teatri tenuti presente dai proponenti. Sempre troppo pochi, i teatri, e quindi sempre affannati, i proponenti, a rincorrere aggiunte e correzioni, ansiosi d'accogliere tutti i casi dispersi, dimenticati o non previsti, fino a che il loro modellino definitorio tanto s'adattava da sfasciarsi del tutto. Oppure, come avviene a Schechner con la sua "Performance theory", si dilatava per non lasciar fuori nessuno e finiva con l'incamerare l'intero Theatrum Mundi, lasciando svanire nel nulla ogni nozione (cioè ogni distinzione) di "teatro" o di "performance"» (Taviani 1990: 178).

Attenzione favorevole verso i Performance Studies in quegli anni viene invece (paradossalmente, o forse non tanto) da ambiti disciplinari diversi dagli studi teatrali, quali l'antropologia culturale e l'estetica della postmodernità.¹⁵

Alle soglie del transito al nuovo millennio appare una seconda raccolta di saggi di Schechner, a mia cura (Schechner 1999), che continua, quanto a criteri di selezione e obiettivi editoriali, il volume edito quindici anni prima da Valentini. Ragioni di spazio e di ancora eccessiva prossimità cronologica costringono a ridurre a pochi cenni il proseguimento della vicenda dal 2000 ad oggi. Ci si accontenterà per ora di un numero di notazioni che sta nelle dita di una mano.

Nonostante le obiezioni avanzate nei confronti dell'"antropologia teatrale intesa in senso scientifico" di Ruffini, Roberto Tessari pubblica un libro intitolato *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo* (2004) in cui dimentica – o esclude? – Schechner, tanto nel corpo dell'indagine che

¹⁵ Cfr. ad esempio Canevacci 1992 e Perniola 1994.

nella pur “essenziale” bibliografia. Ma anche Valentini ha nel frattempo preso le distanze dall’evoluzione più recente della ricerca schechneriana. In alcuni lavori del periodo la studiosa ha modo di dichiarare il suo accordo con la necessità, espressa da Bartolucci già sul finire degli anni Ottanta, di superare la “deriva performativa postmoderna” e riconsiderare il valore drammaturgico dell’*opera*: «[...] il dominio dell’antropologia teatrale ha provocato la marginalizzazione del teatro come fenomeno della cultura occidentale, la devalorizzazione della categoria di opera in quanto pratica artistica interpretabile e valutabile, risultato di una disciplina formale cui si sostituisce l’idea del lavoro artistico come produzione, *work*» (Valentini 2007: 33). Con un richiamo diretto in prima istanza a Turner, Raimondo Guarino nel suo *Il teatro nella storia* (2005) propone una metodologia di studio del fenomeno teatrale che lascia trasparire non superficiali punti di contatto con la linea dei Performance Studies, ben oltre l’esigua quantità di citazioni esplicite. Limitandoci alla premessa, dove non si fa peraltro alcun ricorso al termine *performance*, non passa inosservata la sintonia tra considerazioni come le seguenti e la coeva produzione saggistico-manualistica di Schechner:

«Nel caso dei fatti di spettacolo, invece di aspirare alla ricostruzione dell’incognita, dovremmo valutare l’importanza dei processi di memorizzazione. Bisogna leggere come traccia di un’ampia rete di condizioni anche il testo o il manufatto (come un testo letterario, una stampa, un disegno, oltre che ovviamente un documento d’archivio concernente un contratto stipulato tra l’impresario di un teatro e uno scenografo) che si presta a un’interpretazione autonoma. Ricostruire le azioni del teatro significa indagare le concrete relazioni che qualificano la percezione e la presenza di azioni simboliche in un contesto. [...] Le posizioni problematiche sull’oggetto della storia del teatro testimoniano quella che potremo chiamare la “non autonomia artistica” del teatro. Questa non autonomia risalta, come è stato nelle esperienze degli uomini di teatro del Novecento, o nelle analisi culturali degli antropologi, dal confronto con parole e categorie come il lavoro, il culto, il gesto quotidiano, il tempo libero» (Guarino 2005: VI e IX).

Se si eccettua lo scrivente,¹⁶ negli ultimi anni è stato certamente Marco De Marinis lo studioso italiano che più si è impegnato in un confronto costante con i Performance Studies. De Marinis, a partire dall'introduzione alla nuova edizione del suo manuale (De Marinis 2008) è ripetutamente tornato a discutere affinità e differenze tra Performance Studies anglosassoni e nuova teatrologia europea e in particolare italiana (cfr. almeno De Marinis 2011, 2013, 2015). In mancanza dello spazio necessario per entrare nel merito di ciascun singolo tema in discussione, si riferiscono davvero sinteticamente le questioni di maggior rilievo.

Sul versante delle affinità, De Marinis rubrica in primo luogo il privilegio accordato da entrambe le "scuole" ai «*processi* rispetto ai *prodotti*, da un lato, e ai *sistemi astratti*, dall'altro» (De Marinis 2013: 47), a vantaggio di quello che l'autore definisce l'esame degli *aspetti performativi* dei fenomeni teatrali.¹⁷ Mentre sul versante delle differenze sono tre gli aspetti critici dei Performance Studies: una certa vaghezza metodologica; un oggetto eccessivamente ampio e indefinito; e soprattutto un rapporto "poco chiaro" e "non risolto" con la dimensione storica e la conoscenza storiografica (De Marinis 2008: 21-sgg). Sebbene non privi di fondamento, sarebbe ingeneroso accogliere *tout court* questi rimproveri, e va dato atto all'autore stesso di non averlo fatto, ma di aver incessantemente proseguito discussione e dialogo. Nutro tuttavia il sospetto che un equivoco di partenza incrina la solidità del terreno sul quale De Marinis imbastisce il confronto:

«[...] i rapporti fra teatro e performance risultano più intrecciati e molteplici, a seconda dei modi in cui intendiamo la nozione stessa di performance e quelle ad essa correlate: performativo, performer, performatività. Cominciamo col dire che la performance può essere considerata come una nozione più *generica* o più *specificata* rispetto al teatro. Nel primo caso, il teatro sarà visto come *un tipo o genere di performance* fra le tante che la società e la cultura ospitano: la *performance teatrale*, appunto, come sinonimo di spettacolo teatrale. Nel secondo caso, *quello che ci interessa approfondire in questa sede*, per maggiore chiarezza potremmo riassumere in tre le principali accezioni del concetto di "performance" in riferimento al teatro [...]» (De Marinis 2013: 46 – ultimo corsivo mio).

¹⁶ Cfr. i riferimenti in bibliografia. Approfitto per menzionare anche l'attività di Dario Tomasello (cfr. Tomasello 2014).

¹⁷ Egli parla anche di «performance come *livello di organizzazione* dello spettacolo teatrale» (De Marinis 2013: 46), ma non sono sicuro di aver compreso se si tratta solo di una differente etichetta per la medesima entità.

Non è necessario qui seguire nel dettaglio le tre accezioni, poiché desidero piuttosto sottolineare che la scelta dell'autore – considerare la nozione di *performance* come più *specific*a rispetto al teatro – significa porsi su un piano sostanzialmente estraneo ai Performance Studies, i quali si fondano al contrario sulla considerazione del teatro come una tra le diverse specie di attività performative umane.

Per concludere: cercando di comprendere i motivi per i quali la sua proposta teorica non avesse ricevuto in Italia consensi ampi e convinti, scrivevo tempo addietro che le cose stavano cambiando (Deriu 1999: III). C'è voluto del tempo, ma in effetti qualcosa è cambiato e a partire dal 2010 si registrano segnali interessanti. Eccone alcuni: *Affective Archives*, convegno internazionale supportato da PSi (Performance Studies international) e organizzato da un comitato scientifico coordinato dall'anglista Marco Pustianaz dell'Università del Piemonte Orientale (novembre 2010); *Performance e performatività*, convegno annuale Compalit (Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura) tenuto presso l'Università di Messina e coordinato da Massimo Fusillo, Dario Tomasello e Gianpiero Piretto (novembre 2010); *Dimensioni del performativo*, seminario interdisciplinare del dottorato di ricerca in Studi Letterari e Linguistici dell'Università di Salerno (dicembre 2013); *Reti Performative. Intrecci tra letteratura, arti dinamiche e nuovi media*, convegno tenuto presso l'Università di Napoli "L'Orientale" e coordinato dalle angliste Maria Laudando e Maria De Vivo (gennaio 2015).¹⁸ Non è ironico che tutte queste iniziative provengano da ambiti disciplinari diversi dagli studi teatrali?

Bibliografia

Barba, Eugenio

1981a *Theatre Anthropology: First Hypothesis*, in «Theatre International», n. 1.

1981b *Antropologia teatrale*, in *Il Patalogo. Annuario dello Spettacolo*, Ubulibri, Milano,

¹⁸ Si potrebbe eventualmente aggiungere il fascicolo 1/2014 di *Comunicazioni sociali*, curato da Annamaria Cascetta, dal titolo *Il teatro verso la performance*. Tuttavia, sia che il titolo venga letto come una opposizione (teatro vs performance) o come una transizione (dal teatro alla performance), valgono in questo caso le medesime obiezioni che ho mosso poco sopra all'impiego della nozione da parte di De Marinis.

pp. 124-127 (in altre lingue in «Bouffonneries» n. 4, 1982; «Degrés» n. 29, 1982; «Dialog» vol XXVII n. 4, 1982; «TDR» 94 (vol. 26, n. 2), 1982; «Acto Latino», Bogotá, 1983).

1988 *Eurasian Theatre*, in «TDR» 119 (vol 32, n. 3), pp. 126-130.

1993 *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna.

Barba, Eugenio e Savarese, Nicola, a cura di

1983 *Anatomia dell'attore*, La Casa Usher, Firenze (numerose altre edizioni anche in altre lingue; ultima edizione italiana: *L'arte segreta dell'attore*, Argo, Lecce 1997).

Bartolucci, Giuseppe, Capriolo, Ettore, Quadri, Franco e Fadini, Edoardo

1967 *Elementi di discussione per un convegno sul nuovo teatro*, in «Teatro», n. 2 (poi in «La scrittura scenica – Teatroltre», n. 5, anno II, 1972).

Cage, John

1965 *An Interview with John Cage*, in «TDR», vol. 10, n. 2.

Canevacci, Massimo

1992 *Antropologia, comunicazione, teatro*, in Massimo Canevacci e Alfonso de Toro, a cura di, *La comunicazione teatrale*, Seam, Roma.

Cruciani, Fabrizio e Savarese, Nicola, a cura di

1991 *Teatro. Guide Bibliografiche*, Garzanti, Milano.

De Marinis, Marco

1988a *Attraverso lo specchio: il teatro e il quotidiano*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 8 (poi in De Marinis 1988b).

1988b *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, La Casa Usher, Firenze (nuova ed. De Marinis 2008).

2008 *Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali*, nuova introduzione alla seconda edizione di *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.

2011 *New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, in «TDR» T212, vol. 55, n. 4, pp. 64-74.

2013 *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.

2015 *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*, Atti del VII Convegno CODISCO, *Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive*, Università di Messina (sede di Noto), 28-30 novembre 2013, in corso di stampa (pre-pubblicazione online: <<http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/1078/880>>; ultimo accesso 1 dicembre 2015).

Deriu, Fabrizio

1988 *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma.

- 1992 *Metacomunicazione e teoria della performance*, in Massimo Canevacci e Alfonso de Toro, a cura di, *La comunicazione teatrale*, Seam, Roma.
- 1999 *Lo "spettro ampio" delle attività performative*, saggio introduttivo in Schechner 1999.
- 2004 *Un diverso stato di esperienza. Liminalità performativa e "spazio potenziale"*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 71-72, luglio-dicembre, pp. 125-154.
- 2010 *Arti performative e performatività delle arti come concetti "intrinsecamente controversi"*, in «Mantichora», n. 1, pp. 178-192.
- 2012 *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.
- 2013 *Mediologia della performance. Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze.

Giacché, Piergiorgio

- 1991 *Lo spettatore partecipante. Contributi per una antropologia del teatro*, Guerini Studio, Milano.

Guarino, Raimondo

- 2005 *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari.

Margiotta, Salvatore

- 2013 *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Titivillus, Corazzano (Pisa).

Meldolesi, Claudio

- 1986 *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e storia», 1 (anno I, n. 1), ottobre, pp. 77-151.

Pasolini, Pier Paolo

- 1968 *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo (ora in Walter Siti e Silvia De Laude, a cura di, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999).

Perniola, Mario

- 1994 *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.

Ruffini, Franco

- 1986 *Antropologia teatrale*, in «Teatro e storia», 1 (anno I, n. 1), ottobre, pp. 3-23.

Savarese, Nicola

- 2002 *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Roma-Bari.

Schechner, Richard

- 1967 *Public Events for the Radical Theatre*, in «The Village Voice», 7, september 1967.
- 1968 *Six Axioms on Environmental Theatre*, in «TDR» vol. 12, n. 3 (T39), pp. 41-64 (trad. it. in Richard Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari 1968).

- 1970 *Actuals: A Look into Performance Theory*, in *The Rarer Action: Essays in Honour of Francis Fergusson*, Rutgers University Press, New Brunswick; poi in Schechner 1988 (prima trad. it. in «La scrittura scenica – Teatroltre», a. III n. 7, 1973; nuova trad. it. in Schechner 1984).
- 1973a *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York.
- 1973b *Performance and the Social Science – Introduction*, in «TDR», vol. 17, n. 3, T59, september.
- 1973c *Drama, Script, Theatre and Performance*, in «TDR», vol. 17 n. 3, T59, september, pp. 5-36 (prima trad. it. in «Terzo Programma», 2/3, 1973; nuova trad. it. in Schechner 1984).
- 1976 *Selective Inattention*, in «Performing Arts Journal», 1 (1), poi in Schechner 1988 (trad. it. *Inattenzione selettiva*, in «La Scrittura Scenica – Teatroltre», a. VII, n. 15, 1977).
- 1979 *The End of Humanism*, in «Performing Arts Journal», 10/11, vol. IV, n. 1-2 (trad. it. *La fine dell'Umanesimo*, in «La scrittura scenica – Teatroltre», a. X n. 21, 1980).
- 1980 *Decline and Fall of the (American) Avantgarde*, in «Performing Arts Journal», n. 14-15 (trad. it. *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, in *Il Patalogo. Annuario dello Spettacolo*, n. 3, Ubulibri, Milano 1981; e in Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, a cura di, *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986).
- 1984 *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma.
- 1985 *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- 1988 *Performance Theory. Revised and Expanded Edition*, Routledge, New York & London, (prima edizione 1977; nuova edizione rivista Schechner 2003).
- 1999 *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma.
- 2002 *Performance Studies: an introduction*, Routledge, London and New York (seconda edizione 2006; terza edizione 2013).
- 2003 *Performance Theory. Revised and Expanded Edition, with a New Preface*, Routledge, New York & London.
- Taviani, Ferdinando
- 1986 *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e storia», 1 (anno I, n. 1), ottobre, pp. 25-75.
- 1990 *Lettera su una scienza dei teatri*, in «Teatro e storia», 9 (anno V, n. 2), ottobre.
- Tessari, Roberto
- 2004 *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma.
- Tomasello, Dario
- 2014 *Una via evoluzionista allo studio del rito e della performance*, in «Culture Teatrali», 23.
- Valentini, Valentina
- 1973 *Il dibattito sul teatro negli USA: Schechner e TDR (1956-1971)*, in «Biblioteca Teatrale», n. 6-7.

- 1984 *Professione cartografo*, saggio introduttivo in Schechner 1984.
2007 *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 2007.

Vicentini, Claudio

- 1983 *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna.

Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto

di Dario Tomasello

Il presente contributo intende proporre una prospettiva che ridiscuta il rapporto tra nuova teatrologia e Performance Studies nel vivo di una campitura privilegiata, per certi versi, come quella del Sud Italia, dove, nella fattispecie, il caso peculiare della regione dello Stretto di Messina verifica come, in un cortocircuito molto suggestivo, tra ritualità sociali e partiture drammaturgiche esista una dialettica capace di inscrivere in alcune dinamiche processuali la tematizzazione pulviscolare del territorio.

Indagare, anche dal punto di vista geocritico (Westphal 2009), due aree, così vicine e al contempo così lontane, del Meridione, consente di verificare, fuori dallo “scandaloso” ruolo di una Storia (rimossa dai Performance Studies e troppo cogente negli studi teatrologici e neo-teatrologici), il senso ambiguo di un’identità scaturita da una negoziazione complessa di luoghi comuni, cristallizzazioni retoriche e sofisticate pratiche di travisamento.

In tale prospettiva, non tutto il Sud è assimilabile ad un medesimo paradigma: Napoli rappresenta il senso di una coscienza identitaria ostentata, tramite ciò che è stato giustamente definito «comportamento sociale recitato» (De Matteis 2012), rivelando diacronicamente sia la portata dell’intuizione eduardiana («Napule è nu paese curioso: / è nu teatro antico, sempe apierto. / Ce nasce gente ca, senza cuncierto, / scenne pe’ ’e strate e sape recità», De Filippo 1975: 192), sia gli esiti di uno spaesamento che, a partire dall’oltranza anche polemica dei drammaturghi posteriori a Eduardo, si traduce attraverso il concetto di ibridazione (la “metropoli tatuata” di Moscato e Ruccello) o di una progressiva perdita di consapevolezza capace di rigiocare in una chiave auto-parodistica i *clichés* più vieti (comici o criminosi che siano).

Lo Stretto è, invece, un luogo, di fatto, non più relazionale, né tantomeno identitario, piuttosto esso appare improntato a una caratterizzazione destinata a rovesciare il famoso assunto di Schechner («La trasformazione dello spazio in luogo culturale è anche il momento culminante della costruzione di un teatro», Schechner 1984: 115).

Incapace di configurarsi come iper-luogo e, tuttavia, lontano dal canone tardo novecentesco del

non-luogo, lo Stretto, attraversato negli ultimi anni da un'intensa fioritura drammaturgica (da Scimone/Sframeli a Caspanello, Carullo/Minasi e i Maniaci d'amore), sfugge a comode classificazioni, sperimentando, forse proprio nella produzione teatrale, il tentativo di una qualche certificazione di sé, tortuoso sino al punto di trovare nuove forme di nascondimento (Tomasello 2010b: 385-403). Quasi si trattasse dell'occultamento di un cadavere, di un silenzioso sottrarsi alla nominazione (dunque al riconoscimento) della realtà. A questa stortura concorre una dislocazione del tutto inopinata delle polarità esteriorità/interiorità. Nel gioco delle apparenze, dell'ineffabile caratura di un discorso che deve dire e non dire, la regione dello Stretto si distingue con l'astuta, ed indolente, *sofistiké* dei suoi abitanti dalla promiscuità festosa e violenta di certi stereotipi siciliani e calabresi. In questo senso, nello spazio dello Stretto, i rapporti tra «ribalta e retroscena» (Goffman 1969) appaiono fortemente riconfigurati. La ribalta non è la facciata intesa nel senso di un'apparenza presentabile, di un imbellettamento efficace di ciò che in realtà sembra riprovevole, ma è dunque un luogo disadorno: l'esteriore vacuità di un abisso altrettanto spaventoso. Vuoto su vuoto in cui persino quella tecnica di dissimulazione, verificata da Herzfeld nella nozione di «intimità culturale» (Herzfeld 2003), risulta vanificata.

È chiaro che qui si parla di “non luogo”, in un'accezione diversa dal senso *surmoderno*, e ormai corrivo, attribuitogli da Augé.¹

Sarà allora il caso di chiedersi come, e in che termini, l'impossibilità, per un luogo come Messina, di trasformarsi in uno spazio culturale, sia stato il momento culminante per la costruzione di un teatro. È chiaro che tutto ciò finisca con l'aver a che fare con le inversioni e i giochi spiazzanti dell'assurdo.

La condizione di attesa, per esempio, non è né il mezzo né il fine per i personaggi del teatro della compagnia Scimone-Sframeli abitati da un buio profondo, privo di qualsivoglia escatologia. Il corpo dell'attore di conseguenza, anticipando la scabra aridità di una parola perennemente sospesa sulla vertigine del silenzio, si fissa in gesti scarni e reiterati, si piega su sé stesso, si accartoccia alla ricerca di un grado zero del movimento e delle facoltà espressive.² Ne risulta un curioso, quanto coerente, quadro d'insieme, fatto di gesti vani e senza scampo, pronti ad alludere ad un orizzonte

¹ «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, si definirà un *nonluogo*. L'ipotesi che qui sosteniamo è che la surmodernità è produttrice di non luoghi antropologici [...]» (Augé 1993: 73).

² Cfr. Tomasello 2010a.

di calma disperazione che la parola asseconda senza riuscire a scongiurarla mai del tutto.

Lungi dal rappresentare un vezzo, il comodo adeguamento alla stereotipia di una posa tipicamente novecentesca, la vocazione al frammento, alla voce spezzata, sospesa, sembra rappresentare in Scimone e Sframeli la risultante presente di una radicata abitudine comunitaria alla subordinazione. Resta da discutere, ovviamente, se tale abitudine possa costituire la logica di una qualche naturalità della violenza,³ e non piuttosto l'effetto di un'implicita resistenza, di una rielaborazione silenziosa e derisoria del proprio destino di sconfitta. I segni di questo scacco sono consegnati al corpo, alla riemersione tacita, tramite una sottomissione apparente, della propria presenza, altrove conculcata e rinnegata:

«[...] il corpo umano può sopportare le più grandi tensioni disemiche. A volte, qualcosa viene espresso attraverso la somatizzazione del disagio sotto forme di dolore, specialmente dove la brutalità dello Stato lascia non violati pochi spazi privati, e rende così l'io unico rifugio disponibile per qualsiasi senso d'intimità. Il corpo è soggetto a tali estremi perché è il principale luogo sia di intimità che di esposizione. Così, per esempio, i popoli colonizzati possono far ricorso ai linguaggi dei segni, in cui la forma esteriore resta inesorabilmente per coloro i quali la verbalizzazione è più accentuata, e spesso l'unica, forma di comunicazione. Anche il silenzio e l'ironia forniscono entrambi uno schermo per derisioni sovversive, e pongono dei limiti alla capacità di produrre cambiamenti» (Herzfeld 2003: 38).

L'unicità eccezionale delle prove attoriali di Francesco Sframeli sta, appunto, nel raggiungimento di questa *silhouette* catafratta in un dolore invincibile, nella smorfia superbamente contratta dinanzi all'evidenza feroce di una sorte sinistra. Posture cui si accompagna una dizione schiacciata, da un lato, dalla responsabilità fatale del logos e, dall'altro, forse dalla sua vieta inutilità. Il vaniloquio sapientemente accelerato assume così delle impennate, degli scarti verso la zona umbratile di un discorso che aspira non tanto alla sapienza del silenzio, quanto ad una precipitosa, impaurita,

³ «A partire dalla crisi di trapasso post-unitaria, gli scrittori siciliani sembrano spinti a mostrare un mondo deformato da una "filosofia della violenza" così assorbita dal quotidiano e "pervasiva" da diventare appunto un dato "naturale". Ne deriva l'ambivalenza dell'autoritratto – fatto cioè da autori nativi – d'una terra incardinata in un eterno presente dove problemi nuovi si innestano su arretratezze e "perversioni sociali" antiche (maschilismo e servitù femminile, cattivo ordinamento familiare riversato nella società e nelle sue propaggini mafiose); eppure intriso da una passione, talvolta spietata, per la "verità ambientale" e di conseguenza da "un'arte della responsabilità" e della consapevolezza» (Barsotti 2009: 11).

ritirata, ad un rimangiarsi vorace quel che si è appena detto.⁴

Il vaniloquio si fa dunque ventriloquio, laddove la pancia, «*a bocca ill'anima*» (Scimone 2000: 16), è destinata a rappresentare, nella figura implosa di Sframeli, non il centro ma il nascondiglio delle parole in fuga. Un nascondiglio che non tarda a manifestare la sua capacità d'irradiazione scatologica.

Questo, tuttavia, è destinato a divenire proprio il dato caratterizzante la maturità del percorso drammaturgico dei due artisti. La capacità, cioè, di aver individuato la fisionomia dell'assurdo nelle pieghe ben riposte di una sicilianità popolana e popolare. Anzi, tanto più ignara quanto più efficace in quanto forma di nervosa autodifesa (da sé stessi? dalla propria ignavia?), d'istintiva protezione da un'efferata invincibilità del potere costituito.

Con un'intuizione improvvisa, è lo stesso Sframeli a riconoscere compiutamente il carattere antropologicamente beckettiano della terra d'origine: «Attenzione a Beckett. I siciliani sono beckettiani. Il non detto è anche nelle accelerazioni del discorso, nel nervosismo implosivo nella mente, nella bocca».⁵

Il silenzio non rappresenta dunque una pausa ristoratrice, né l'intervallo paradossale entro il fluire di un ragionamento, ma un'acuta dissolvenza, una conflagrazione della parola che non può, non sa, né vuole darsi un assetto logico e allora semplicemente, e freneticamente, si ritrae fuggevolmente su se stessa. A maggior ragione, la scelta dell'italiano diverrà, sulla scorta dell'insegnamento beckettiano, la possibilità di imporsi una disciplina impossibile⁶ nell'estenuante dilemma della costruzione di una lingua praticabile per il tempo lungo dell'incomunicabilità.

In quest'ottica, l'esperienza isolana si configura come consapevolezza estrema di una lancinante solitudine, come sentimento del limite che esperisce costantemente questo essere attraversati, agiti non solo da un esterno misterioso e imprevedibile, ma, altresì, da profondità disorientate e laceranti:

⁴ In questo senso, occorre riconoscere il debito con il magistero di Carlo Cecchi, di cui è stato segnalato un medesimo processo di decomposizione della parola: «Ogni parola detta da Cecchi in scena si "avvizzisce" tra le sue labbra, sia che la borbotti sbocconcandola e buttandola via, sia che la inchiodi con gesti sincopati alla sua dizione precisa» (Petrini 1999: 1-2).

⁵ F. Sframeli, *Intervista a Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, in Tomasello 2009: 147.

⁶ «The danger of being carried along by the logic of language is clearly greater in one's mother tongue, with its unconsciously accepted meanings and associations. By writing in a foreign language, Beckett insures that his writing remains a constant struggle, a painful wrestling with the spirit of language itself [Il rischio di essere perfettamente a proprio agio nella logica della propria lingua madre, con l'inconscia accettazione di significati e associazioni che ne deriva, è piuttosto alto. Viceversa, in una lingua straniera, Beckett assicura alla propria scrittura una lotta costante, quasi un doloroso confronto con lo spirito stesso del linguaggio]» (Esslin 1962: 39).

«Del resto, una simile immaginazione si fonda su, e rinvia a, una complessa costellazione di idee su cosa significhi “agire”, “attore”, “agente” e, quindi, sul senso che “noi” attribuiamo al non essere attore, ma agito, al non essere in grado di controllare se stessi, e dunque all’essere agiti-da, all’essere posseduti, al non apparire responsabili delle proprie azioni e, quindi, al dimostrarsi irresponsabili, al non provare piacere, ma appunto al soffrire [...]» (Palumbo 2009: 240).

Lo spazio dello Stretto costituisce, a tal proposito, un’ancestrale condizione di teatralità spaesata. Corpi senza scampo si muovono alla ricerca di un’improbabile via di fuga, di un’uscita di sicurezza. Tuttavia proprio l’emblematico spazio della rappresentazione, la proiezione più fedele di una sorte senza riscatto, li inchioda alla loro irredimibile condizione.

L’esame di un diffuso disinteresse, da parte del pubblico, per un teatro capace di raccontare violenze e rancori sapientemente occultati nell’ambito dell’area dello Stretto e, più ancora, per le conseguenze esiziali di una rappresentazione di sé, trova un’inattesa corrispondenza nella cancellazione del luogo perpetrata dai due drammaturghi che, in questi ultimi anni, hanno con ampio successo nazionale ed internazionale raccontato, attraverso le maschere assurde dello spaesamento, persone e cose della propria terra d’origine.⁷ Messina è, senza alcuna possibilità di fraintendimento, lo scenario privilegiato di molte opere teatrali di Spiro Scimone e Tino Caspanello. Tuttavia, obbedendo alla legge di una rimozione costante della propria appartenenza, essi (segnalando, in tal modo, una differenza incolmabile con i drammaturghi della Sicilia occidentale come Davide Enia e Vincenzo Pirrotta) si sottraggono all’obbligo di nominarla, facendo di questo procedimento un elemento assolutamente consapevole della costruzione di un proprio peculiare stile drammaturgico. Non a caso, allora, è il dialetto, cioè lo strumento espressivo inequivocabilmente destinato a dettare le coordinate di pertinenza geografica del testo, a chiarire l’abisso vertiginoso che si spalanca tra spazio drammaturgico e memoria del proprio territorio:

⁷ Sembra, dunque, di essere in presenza di un vero e proprio «momento d’arresto», così come lo descrive de Certeau, a proposito del cosiddetto *passivo* delle appartenenze: «Tra gli elementi dell’appartenenza cui la congiuntura attribuisce un funzionamento inedito e strategico, due in particolare devono essere segnalati: da un lato, delle *pratiche*, dei modi di fare che sono propri e tradizionali, si dispiegano ormai in una rete di dati differenti imposta da un altro tipo di ordine; dall’altro, dei *frammenti di memoria* collettiva costituiscono, in maniera cosciente o meno, volontaria o meno, gli ancoraggi o i “momenti di arresto” attraverso cui un’irriducibilità collettiva si esprime negli individui. I primi potrebbero designare l’“attivo” di un’appartenenza; i secondi il suo “passivo”, se intendiamo con questi due termini degli stili di produzione e delle forme di iscrizione» (De Certeau 2007: 211).

«È l'uso del dialetto che mi consente di lasciare spazi di vuoto in cui entra il pubblico. Se mostro tutto del carattere del personaggio, il personaggio muore. Invece è il pubblico che deve intervenire creativamente dentro lo spazio vuoto lasciato nel personaggio. La mia è una drammaturgia dello spazio, che nasce anche dalla mia percezione dello spazio da attore. La scena diventa spazio di confine, *non-luogo*. *Non-luoghi* sono la riva del mare in cui è ambientato *Mari*, la stazione di *Rosa*, il balcone di *Nta ll'aria*» (Caspanello 2009: 32).

In riferimento a Deleuze e Guattari e alla loro distinzione tra spazio "striato" (spazio del politico, del civilizzato, della polizia) e spazio "liscio" (spazio dell'eterogeneo, della libertà incoercibile e del nomadismo),⁸ Westphal rileva che la striatura domina incontrastata nella postmodernità.

Servono allora forme inedite di camuffamento e di nascondimento. Non a caso, l'idea di sparizione, intesa sia come nascondimento nella/della propria marginalità, sia come spettrale desertificazione, ricorre in alcune ricognizioni recenti relative all'area dello Stretto:

«Oggi, mentre ci introduciamo nella polverosa strada che percorre la Falce, ci accorgiamo che la città l'ha rifiutata quest'appendice nel mare, o meglio l'ha riservata a cose da tenere nascoste, in disparte. Finiamo tra magazzini abbandonati, aree militari dismesse e dietro un muro sentiamo della musica. Ci fermiamo. Dietro a esso si apre lo scenario di un matrimonio rom, un campo di roulotte e casupole di lamiera, panni stesi, un cantante con i suonatori e un gruppo di donne dalle ampie sottane colorate in cerchio a danzare. Fuori dal mondo, qui, dentro alla propaggine che si allunga verso il mare, un mondo di marginali si posiziona come per ricordarci che lo stretto è anche questo, marginalità dell'in-mezzo, situazione nascosta e vincente – una vittoria difficile – dell'essere rifiutati e del farsi rifiutare» (La Cecla e Zanini 2004: 208).⁹

Né liscio, né striato, il luogo dello Stretto è piuttosto concepibile come spazio vuoto. Vuoto nel senso di una progressiva desertificazione del senso che traspare dall'annullamento del patrimonio

⁸ «Lo spazio sedentario è striato, da muri, recinti e percorsi tra i recinti, mentre lo spazio nomade è liscio, marcato solo da "tratti" che si cancellano e si spostano con il tragitto» (Deleuze e Guattari 1987: 557).

⁹ «Probabilmente, il luogo più significativo che, in piccolo, meglio racconta l'arco dello sviluppo che ha traghettato in pochi decenni la penisola dall'acqua al deserto è l'inceneritore. Astronave atterrata fra la Cittadella e il mare con il benefico intento di smaltire i rifiuti di una società ancora diseducata a trasformare le merci in sostanze extraterrestri da disperdere nell'ambiente. Dismessa la sua funzione d'inceneritore, oggi si presenta come un guscio arrugginito attraversato solo dai venti dello Stretto e dagli sciame di colombe che qui hanno trovato la propria cattedrale hi-tech. È per questo che più che un ex-inceneritore di rifiuti sembra essere un inceneritore della memoria sociale» (Marzo 2007: 44-45).

storico-architettonico di cui pur tuttavia sembra permanere la traccia, il sintomo in un *milieu* fantasmatico: lo specchio d'acqua capace di riflettere per sempre lo sguardo meravigliato dei suoi visitatori, l'eco di un canto destinato a perdurare. Ne aveva avuto contezza Giovanni Pascoli, durante la sua permanenza peloritana, sofferta ed innamorata (come tutte le esperienze della sua vita travagliata):

«Questo mare è pieno di voci e questo cielo è pieno di visioni. Ululano ancora le Nereidi obliate in questo mare, e in questo cielo spesso ondeggiano pensili le città morte.

Questo è un luogo sacro, dove le onde greche vengono a cercare le latine; e qui si fondono formando nella serenità del mattino un immenso bagno di purissimi metalli scintillanti nel liquefarsi, e qui si adagiano rendendo, tra i vapori della sera, imagine di grandi porpore cangianti di tutte le sfumature delle conchiglie. È un luogo sacro questo. Tra Scilla e Messina, in fondo al mare, sotto il cobalto azzurrissimo, sotto i metalli scintillanti dell'aurora, sotto le porpore iridescenti dell'ocaso, è appiattata, dicono, la morte; non quella, per dir così, che coglie dalle piante umane ora il fiore ora il frutto, lasciando i rami liberi di fiorire ancora e di fruttare; ma quella che secca le piante stesse; non quella che pota, ma quella che sradica; non quella che lascia dietro sè lacrime, ma quella cui segue l'oblio. Tale potenza nascosta donde s'irradia la rovina e lo stritolio, ha annullato qui tanta storia, tanta bellezza, tanta grandezza. Ma ne è rimasta come l'orma nel cielo, come l'eco nel mare. Qui dove è quasi distrutta la storia, resta la poesia» (Pascoli 1907: 195-196).

Lo spazio vuoto si caratterizza come spazio della metamorfosi, intesa come mutamento ma anche travisamento nel senso più ambiguo che questo termine possiede. Si allude, cioè, alla possibilità di mascherare e, più ancora, di mistificare la realtà per una contraffazione che non ha il solo scopo di rendere le cose più plausibili o accettabili, ma mira semplicemente ad una falsificazione dell'esistente, alla creazione di contraddizioni ed equivoci più o meno perniciosi. Una prima, sottile, corrispondenza, nel vivo delle prerogative territoriali, può essere istituita tra la teatralità di un potere che verifica la propria efficacia attraverso pratiche discorsive distraenti, capaci di stornare sempre altrove, verso zone innocue, il centro dell'attenzione e il potere del teatro. Quest'ultimo, fiorito sulle rive dello Stretto, è destinato a registrare, da un lato la disillusione e il carattere fortemente antisociale della comunità, dall'altro a ipostatizzare, in senso più consapevolmente

critico, un insopprimibile anelito alla fuga dalla verità dolorosa dei fatti.

Sul piano dei comportamenti sociali, ciò è ravvisabile nelle tecniche di autorappresentazione che esibiscono, per l'appunto, una natura contraddittoria. Come, recentemente, è stato messo ben in evidenza, la consapevolezza identitaria in un'area come quella esaminata¹⁰ si organizza per accumulo di stereotipie, scandite, al contempo, da diffuse pratiche autodenigratorie:

«Considerando i dati della ricerca, mi sembra si possa dire che attraverso un irrigidimento stereotipizzato dell'identità ufficiale, i singoli attori sociali riescano, o quantomeno tentino di ottenere un controllo delle impressioni che un contesto esterno, come abbiamo visto sempre presente alla consapevolezza degli attori sociali potrebbe avere delle azioni individuali. È come se l'individuo tentasse di sottrarre la propria immagine ad un giudizio esterno che presume sia già negativo. In questo modo, del resto, attraverso la denuncia e l'accusa fatta principalmente agli altri – i concittadini, la città, i politici, gli amministratori, la mafia, la mentalità, il sud, l'identità meridionale – l'individuo sembra poter partecipare ad una pratica sociale condivisa. Una pratica che vede, da un lato, la retorica della critica come terreno comune di dibattito nello spazio pubblico; e che nasconde, dall'altro, lo spazio intimo in cui egli può rilassarsi, sicuro di non essere osservato, per agire e comportarsi in modo da trarre il maggior profitto personale possibile. La produzione di pratiche discorsive auto denigratorie, dunque, se rende possibile la costruzione di uno spazio sociale comune, fondato sulla critica, non sembra però costituirsi come spazio dell'intimità culturale. Uno spazio nascosto, protetto dalla produzione teatralizzata di una critica che non riesce a produrre un reale sentimento di imbarazzo ed una reale volontà di cambiamento e che va ricercato probabilmente nella capacità, volontà e abitudine individuale a trasgredire proprio quelle regole che la pratica autodenigratoria dichiara essere trasgredite da tutti» (Panarello 2006: 306-307).

Proprio la «produzione teatralizzata della critica» certifica in primo luogo l'impellenza di un'intera comunità alla messinscena come arma a doppio taglio, pronta da una parte a negare, travisandoli, i veri contenuti dello scempio sociale, dall'altra ad esorcizzarli in un'attribuzione altrui dei propri difetti, il che costituisce già di per sé la costruzione di una maschera, di un camuffamento grottesco e tragico.

D'altra parte, la presenza di un «modello particolaristico e a-sociale di fruizione della città [...] Un

¹⁰ Ci si riferisce all'indagine riportata in Panarello 2006.

modello di regolazione sociale dove regnano opportunismo e malafede, dove la dimensione dell'azione è necessariamente individuale e il tempo è istantaneo, un modello di società cioè privato della sua collettività e del suo futuro» (Farinella 2009), risulta tanto più contraddittoriamente votato a differire (sino a fuggirlo del tutto), anche e soprattutto attraverso il teatro, il riconoscimento della propria natura.

Il teatro è, infatti, uno spazio sociale che appare, secondo le percezioni dei potenziali utenti, un luogo in cui si prospetta una lotta per l'appropriazione dei beni simbolici o opere teatrali alle quali si aspira («La sfera teatrale, dal punto di vista dei potenziali spettatori, dovrebbe essere uno spazio culturale più pregnante per la costruzione delle identità stesse degli spettatori», Cava 2008: 50).

Del resto il gusto, secondo Bourdieu, è un sistema di classificazione costituito dai condizionamenti legati ad una situazione collocata in una determinata posizione dello spazio: «scegliere in base ai propri gusti significa operare un'individuazione dei beni oggettivamente conformi alla propria posizione» (Bourdieu 2001: 243). È così che lo stato di abbandono in cui versa lo spazio pubblico si riflette in uno spazio privato di adamantina indifferenza al bello e al bene condiviso. Se questo nelle aree, anche siciliane, ad alta densità patrimoniale storico-artistico-architettonica può leggersi come un tentativo più o meno consapevole di resistenza al processo di ideologizzazione dei beni culturali,¹¹ in una città come Messina, caratterizzata, al contrario, dall'evanescenza dei beni culturali, l'incuria sembra solo la paradossale materializzazione di una confidenza con la vertiginosa cancellazione delle tracce della storia e della memoria. L'effetto di neutralizzazione che ne deriva sembra avere a che fare, più che con una placida inerzia, (giusta la riflessione di Roland Barthes), con un desiderio violentemente represso:

«Il Neutro come desiderio mette in scena di continuo un paradosso: in quanto oggetto, il Neutro è sospensione della violenza; in quanto desiderio, è violenza. Durante tutto il corso, bisognerà dunque sentire che vi è una violenza del Neutro, e che questa violenza è inesprimibile...» (Barthes 2010: 56).

¹¹ «Dovremo valutare la possibilità che, al di sotto di alcune delle pratiche evocate, sia possibile cogliere quantomeno delle tattiche di resistenza agli ordini discorsivi ufficiali su passato, presente, oggetti, memoria, identità [...] Inoltre uno studio antropologico dei patrimoni porta inevitabilmente a interrogarsi sugli stretti rapporti esistenti tra la costruzione di *oggetti culturali* e quella di soggetti, di identità collettive [...] e sui più vasti ordini discorsivi (insieme fenomenologici, affettivi, simbolici, politici ed economici) all'interno dei quali simili rapporti prendono forma» (Palumbo 2003: 22-23).

Bibliografia

- Augé, Marc
1993 *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano.
- Barsotti, Anna
2009 *La lingua teatrale di Emma Dante. «mPalermu», «Carnezzeria», «Vita mia»*, ETS, Pisa.
- Barthes, Roland
2010 *Il Neutro (estratti)*, trad. it. di Marco Consolini, in Roland Barthes, *L'immagine, il visibile*, a cura di Marco Consolini e Gianfranco Marrone, «Riga», n. 30.
- Bourdieu, Pierre
2001 *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.
- Caspanello, Tino
2009 *Drammaturgie del non-luogo*, in Gerardo Guccini e Dario Tomasello, *Autori oggi, un ritorno*, in «Prove di drammaturgia», anno XV, n. 2, dicembre, pp. 31-33.
2012 *Teatro*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.
- Cava, Antonella
2008 *I focus group: cinque linee guida*, in AA.VV., *Io non vado a teatro. Ricerche, studi ed esplorazioni sul non pubblico*, Teatro Vittorio Emanuele, Messina.
- De Certeau, Michel
2007 *La presa della parola e altri scritti politici*, Meltemi, Roma.
- De Filippo, Eduardo
1975 *Le poesie di Eduardo*, Einaudi, Torino.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Felix
1987 *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma.
- De Matteis, Stefano
2012 *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma.
- Esslin, Martin
1962 *The Theatre of the Absurd*, Eyre and Spottyswood, London.
- Farinella, Domenica

- 2009 *Un'economia in transizione, tra cambiamento e marginalità*, in Mario Centorrino e Piero David, *Le città della Fata Morgana*, Franco Angeli, Milano, pp. 47-84.
- Goffman, Erving
1969 *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna.
- Herzfeld, Michael
2003 *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli.
- La Cecla, Franco e Zanini, Piero
2004 *Lo stretto indispensabile. Storie e geografie di un tratto di mare limitato*, Bruno Mondadori, Milano.
- Marzo, Pierluca
2007 *Le de-formazioni coloniali dello sviluppo: il caso della Zona Falcata*, in Antonella Cammarota e Milena Meo, a cura di, *Governance e sviluppo locale. Quali ponti per l'area dello stretto*, Franco Angeli, Milano.
- Palumbo, Berardino
2003 *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.
2009 *Politiche dell'inquietudine. Passioni, feste e poteri in Sicilia*, Le Lettere, Firenze.
- Panarello, Patrizia
2006 *"Le ali tappate". Etnografia e pedagogia dell'identità tra i giovani della città dello Stretto*, Edas, Messina.
- Pascoli, Giovanni
1907 *Pensieri e discorsi*, Zanichelli, Bologna.
- Petrini, Armando
1999 *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, in «L'asino di Buridano», n.3.
- Schechner, Richard
1984 *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma.
- Scimone, Spiro
2010 *Teatro*, introduzione di Ettore Capriolo, Ubulibri, Milano.
- Tomasello, Dario
2009 *Un assurdo isolano. Il teatro di Spiro Scimone e Francesco Sframeli*, Editoria & Spettacolo, Roma.
2010a *Teatro della necessità/Teatro della disperazione nel tempo del postdrammatico: il*

caso Scimone-Sframeli, in Gerardo Guccini, a cura di, *Dramma vs postdrammatico*, in «Prove di drammaturgia», anno XVI, n. 1, giugno.

2010b *La scena dello Stretto. Il teatro angusto di un'identità culturale di passaggio*, in «Studi Culturali», n. 3, pp. 385-403.

Westphal, Bertrand

2009 *Geocritica. Reale finzione spazio*, Armando, Roma.

Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies.

Riflessioni metodologiche

di Gabriele Sofia

Sorgenti comuni

Esistono alcune sorgenti intellettuali comuni che legano la nuova teatrologia e i Performance Studies alla storia orale.¹ Sia il fermento culturale della cosiddetta Scuola di Chicago, assai influente sulla genesi dei Performance Studies,² che quello legato al movimento degli *Annales* e della “nouvelle histoire”, il cui apporto per la nuova teatrologia è stato considerevole, hanno assunto un ruolo decisivo nel travagliato percorso di legittimazione scientifica della storia orale. Mentre i meriti della Scuola di Chicago sono legati principalmente all’elaborazione di un modello di ricerca sul campo basato sulle interviste e alle riflessioni sul metodo del racconto biografico,³ quelli della nouvelle histoire sono legati all’operazione di ampliamento epistemologico della nozione di documento.⁴ Queste triangolazioni storiografiche suggeriscono come il ricorso alla produzione di testimonianze orali abbia conquistato progressivamente uno spazio metodologico via via maggiore all’interno di quelle prospettive di ricerca che privilegiano l’analisi dei processi rispetto alla semplice collezione di dati statistici o eventi. Non sorprende quindi il frequente ricorso alla produzione di fonti orali per lo studio delle arti performative. Ciò che sorprende, però, è l’esiguo numero di riflessioni sistematiche e metodologiche a fronte di una così vasta

¹ Giovanni Contini, presidente dell’Associazione Italiana di Storia Orale (AISO), definisce la nozione in questi termini: «Quando si parla di storia orale ci si riferisce prevalentemente alla produzione e all’uso di interviste con testimoni, parole e immagini che non esisterebbero se qualcuno non avesse deciso di sollecitare le interviste. Si tratta di fonti fortemente intenzionali, per questo assai diverse da quelle archivistiche tradizionali. Sono il risultato della ricerca di un narratore, oppure di un sociologo, di un antropologo o di uno storico» (Contini 2007).

² Mi riferisco qui principalmente all’apporto dato dai lavori del sociologo Erving Goffman alla fondazione dei Performance Studies. Goffman si specializzò e fece i suoi studi dottorali proprio a Chicago, dove collaborò con uno dei principali animatori della “scuola”, Everett Hughes. Come fa notare Shannon Jackson, una buona parte dell’artiglieria metodologica dei Performance Studies può essere considerata una ri-scoperta dei paradigmi della Scuola di Chicago: «Whatever the preferred analogy, Erving Goffman would be appropriated in performance studies as the funding architect of a subfield called “the performance of everyday life.” In truth, this founding was’ re-discovery of a longer sociological tradition, one stretching back at least to the work of Chicago School sociology» (Jackson 2004: 159).

³ Cfr. Descamps 2005.

⁴ «L’histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit se faire sans documents écrits, s’il n’en existe point. Avec tout ce que l’ingéniosité de l’historien peut lui permettre d’utiliser pour fabriquer son miel, à défaut des fleurs usuelles. Donc avec des mots. Des signes. [...] D’un mot, exprime l’homme, signifie la présence, l’activité, les goûts et les façons d’être de l’homme» (Febvre 1949, articolo citato in Descamps 2005: 73).

produzione.⁵

È tuttavia ragionevole pensare che l'applicazione acritica degli strumenti, maturati nell'ambito della storia orale, possa rilevarsi lacunosa o insufficiente nel cogliere la specificità della relazione performativa e l'«asimmetria»⁶ che l'attore rappresenta rispetto ai sistemi culturali a lui contemporanei.

L'obiettivo di questo articolo è individuare delle zone di confronto metodologico tra storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies, a partire dall'esperienza di creazione di archivi orali sul training fisico all'Odin Teatret denominato *Training project*,⁷ a cui l'autore dell'articolo ha avuto la fortuna di partecipare.

Il "Training project"

Nel corso dei suoi cinquantun anni d'esistenza, L'Odin Teatret ha raccolto un'incredibile mole di documenti cartacei e multimediali oggi organizzati dagli Odin Teatret Archives (OTA).⁸ Fondati nel 2008, il compito degli OTA non riguarda solamente la salvaguardia dei materiali ma include anche la produzione di archivi orali. A questo scopo sono già stati realizzati due progetti: il primo, *Voices from ISTA*, intendeva indagare, tramite videointerviste, le storie che hanno sotteso la nascita dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA);⁹ il secondo, più ampio, è un progetto svolto tra il 2009 e il 2011 e denominato *Training project* il cui obiettivo era quello di realizzare alcune videointerviste agli attori dell'Odin a proposito dell'origine del training, in cui l'aspetto

⁵ «Eppure, nonostante le molte analogie che si instaurano fra teatro e fonti orali (la relazione in presenza, l'intersoggettività, la performatività), la storiografia teatrale italiana è rimasta scarsamente investita dai temi e dai metodi della storia orale, nonché da una attenta riflessione sulla memoria» (Orecchia e Cavaglieri 2015). Proprio a partire da questa considerazione è partito il progetto ORMETE, su iniziativa di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, il cui fine è proprio quello di «incrociare le fonti tradizionali a disposizione dello storico del teatro contemporaneo con i metodi della storia orale, rielaborandoli opportunamente, e con le riflessioni sulla memoria e sui processi di memorizzazione, riattualizzazione e narrazione del ricordo che hanno investito la storiografia internazionale degli ultimi venti anni» (ibid.). Il presente saggio, pur condividendo in parte gli intenti del progetto, basa le sue considerazioni su un'esperienza di ricerca (quella del *Training project*) che è stata prodotta in maniera indipendente rispetto al progetto ORMETE.

⁶ Mi riferisco in questo caso alle considerazioni di Meldolesi: «ciò che differenzia l'attore è la sua asimmetria rispetto ai livelli di cultura del suo tempo» (Meldolesi 1984: 59).

⁷ Il *Training project* è un progetto ideato e diretto da Mirella Schino e Claudio Coloberti, a cui hanno collaborato anche Sofia Monsalve, Pierangelo Pompa, Francesca Romana Rietti e Valentina Tibaldi e l'autore dell'articolo. La pagina internet del progetto è: <www.odinteatretarchives.com/thearchives/oral-sources/training-project-2009>.

⁸ Gli Odin Teatret Archives sono diretti da Francesca Romana Rietti (dottore di ricerca in studi teatrali alla Sapienza Università di Roma) e coordinati da Mirella Schino (professore associato all'Università di Roma Tre), che ne ricopre anche il ruolo di responsabile scientifico. Dal mese di gennaio 2015 questo archivio ha firmato una convenzione con la Biblioteca Reale Danese "The Black Diamond", a cui saranno affidati una parte dei documenti originali prodotti o raccolti dall'Odin Teatret. Sui documenti conservati agli OTA è stato pubblicato recentemente un volume che li analizza e li descrive (Schino 2015).

⁹ I protagonisti delle interviste erano Franco Ruffini (Università Roma Tre), Ferdinando Taviani (Università dell'Aquila), Nicola Savarese (Università di Roma Tre) e Jean-Marie Pradier (Université Paris 8).

tecnico-pedagogico lasciasse trasparire anche la dimensione personale. Il training era infatti un modo per creare una disciplina, un'etica e un linguaggio del lavoro comuni, una scelta che mutava radicalmente le abitudini e i ritmi quotidiani. Proprio questa area di esperienza, quando il lavoro teatrale e le decisioni personali entrano in osmosi, diventava uno degli ambienti d'esplorazione privilegiati della ricerca. Visto dall'interno, infatti, il training fisico è tutt'altro che omogeneo ma è stato continuamente declinato da ogni attore in modo diverso. Far emergere queste differenze diventava un modo per decostruire l'immagine monolitica che questa pratica ha acquisito in una parte degli studi teatrali.

Tuttavia, al di fuori dell'aspetto strettamente contenutistico del progetto, il lavoro di pianificazione e realizzazione delle interviste ha fatto affiorare alcune questioni pratiche che proverò a descrivere brevemente evidenziandone interessanti nodi metodologici.

1. *La struttura dell'intervista: il cerchio e il bastone.* Ogni attore ancora in attività all'Odin è stato intervistato singolarmente, per un totale di otto sessioni. Una sessione supplementare in cui è stato intervistato Eugenio Barba si è tenuta in un secondo momento. Una delle scelte più complesse riguardava il criterio di conduzione dell'intervista stessa. Alcuni saggi di storia orale offrono diversi modelli: direttiva, semi-direttiva, biografica, ecc.¹⁰ Sebbene la forma finale utilizzata possa essere considerata come *semi-direttiva*,¹¹ è stata una metafora fornita da Contini a offrire un modello di conduzione che paragonava l'intervista al vecchio gioco del cerchio e del bastone: nel gioco il cerchio si mantiene in piedi se i colpi dati col bastone sono precisi ma non troppo forti e se assecondano la traiettoria del cerchio. Allo stesso modo le domande dell'intervistatore dovevano stimolare la discussione ma rispettando le direzioni che l'intervistato stesso decideva di prendere. La preoccupazione più grande era quella di mantenere continuo il flusso del racconto, non quella di indirizzarlo. Questa modalità richiedeva, per l'intervistatrice (che era la coordinatrice del progetto

¹⁰ Nel suo testo *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, la specialista di storia orale Florence Descamps individua cinque generi principali di metodologie d'intervista: «le questionnaire directif et systématique, le récit libre ou l'entretien non directif; l'entretien semi-directif; le récit de vie; le récit de carrière 'intégré' ou 'imbriqué'» (Descamps 2005: 312).

¹¹ Descamps definisce in questo modo l'intervista semi-direttiva: «La méthode semi directive admet un questionnement qui comporte, comme la méthode par questionnaire, des questions à variables explicatives souvent de nature biographique visant à définir l'identité des interviewés (les plus souvent assez courtes et concentrées en début d'interview) et des questions à variables dépendantes visant à explorer le thème de recherche. Mais les questions ne sont plus forcément les mêmes pour tous, leur formulation peut être *personnalisée* et *varier* d'un témoin à l'autre, de même que leur mode de passation; enfin, elles sont plus souvent ouvertes que fermées pour permettre des *développements qualitatifs* qui sont particulièrement recherchés. Entre l'entretien directif et le semi-directif, il y a donc une différence dans le mode de formulation et de passation des questions, mais c'est surtout *l'esprit* de la conduite d'entretien qui diffère: l'entretien semi-directif implique une démarche participative de la part de deux interlocuteurs ainsi qu'une part d'improvisation» (Descamps 2005: 314-315). È interessante notare come Pierre Bordieu descriva questa tipologia di interviste come delle «entretien d'improvisation réglée» (cfr. Bordieu 1980).

Mirella Schino), sia una profonda conoscenza della storia e della biografia degli attori, sia una certa abilità nell'improvvisare le domande e nel seguire la direzione del dialogo. Solamente tre interrogativi erano stabiliti prima che l'intervista iniziasse, questi riguardavano: il primo incontro con Eugenio Barba, il primo incontro con i compagni dell'Odin e le prime esperienze con il training.

II. *Il setting dell'intervista: una stimolazione multisensoriale.* Ogni intervista è stata videoregistrata.¹² Questo significa che la preparazione dell'intervista necessitava anche un lavoro di scelta e allestimento di un setting personalizzato per ogni attore, volto a stimolarne il racconto. La maggior parte sono state videoregistrate nella "sala bianca" dell'Odin che per molti anni è stata la sala più utilizzata per il training. Il luogo era quindi di per sé molto evocativo. Di fronte ad ogni attore veniva posto un tavolo dove erano stati precedentemente sistemati un gran numero di materiali evocativi che riguardavano la biografia artistica dell'attore: lettere, album fotografici, libri, oggetti di scena, locandine di spettacoli, ecc. Una parte di questi materiali (soprattutto locandine e foto) veniva sistemata sul muro che faceva da sfondo. I materiali non erano quasi mai introdotti dall'intervistatrice, ma costituivano un bagaglio di stimolazioni potenziali alla memoria e al racconto dell'attore. L'intenzione era quella di stimolare anche e consapevolmente in maniera aleatoria. Spesso l'attore raccoglieva una foto o un oggetto come illustrazione di quello che aveva appena raccontato, o a volte era proprio a partire da una foto dimenticata o da una locandina particolare che il racconto iniziava o cambiava direzione. Si è tentato in questo modo un accesso "multisensoriale" alla memoria, volto ad arricchire o bypassare l'accesso verbale solitamente utilizzato nelle interviste tradizionali.¹³

III. *Gli intervistatori.* Uno strano paradosso che affiora nelle interviste di questo genere è dato dal contrasto tra il registro apparentemente confidenziale del dialogo e la registrazione a scopo di diffusione "pubblica" dei contenuti. Questo paradosso può trasformarsi a volte in un ostacolo,

¹² Nell'ambito della storia orale esiste oggi un vivace dibattito sull'opportunità di registrare non solo l'audio ma anche il video di un'intervista. Più avanti nel corso dell'articolo saranno presentati i vantaggi che la scelta di videoregistrare le interviste ha procurato. Dal punto di vista tecnico si è deciso di riprendere l'intervista con tre telecamere. Una a inquadratura fissa era posizionata al centro, mentre le altre due erano collocate ai lati per realizzare i primi piani sull'intervistatrice e l'attore intervistato. L'audio era invece catturato tramite dei radiomicrofoni a spillo.

¹³ È interessante, tra l'altro, notare come i nuovi modelli cognitivi legati alla memoria evidenzino il modo con cui ogni processo di ricognizione mnemonica venga riorganizzato a seconda dell'accesso sensoriale utilizzato. Ogni episodio della nostra vita non viene immagazzinato in maniera completa in una area precisa del nostro cervello, ma è ogni meccanismo sensoriale a conservarne una memoria particolare. In questo modo ogni processo di ricordo di un determinato evento è possibile attraverso la sinergia tra i vari meccanismi e prende una forma differente a seconda del canale di attivazione della memoria stessa. Questo vuol dire che ogni memoria è "riattualizzata" continuamente e non viene conservata in maniera invariabile e monolitica. Inoltre, ogni ricordo viene riorganizzato a seconda se il nostro accesso ad esso è avvenuto principalmente attraverso un input visivo, verbale, sonoro, olfattivo, etc. Cfr. Rubin 2006.

soprattutto quando l'obiettivo è quello di raccontare degli eventi legati alla biografia dell'intervistato. Nel caso del *Training project* si è deciso di sfruttare quest'ambiguità inserendo una sorta di "pubblico" che, fuori dall'inquadratura delle telecamere, assisteva all'intervista e poteva interagire ponendo delle domande. In questo modo il carattere "aperto" dell'intervista diventava esplicito, e le telecamere non venivano percepite come degli occhi che spiano una conversazione privata ma solo come uno sguardo aggiunto a quelli già esistenti. Questo non ha sminuito il tono "confidenziale" dell'intervista perché il "pubblico" era costituito da un numero esiguo di persone (quattro massimo) che conoscevano da tempo gli attori o che addirittura avevano già lavorato con loro su altri progetti.

IV. *L'elaborazione del materiale videoregistrato.* Alla fine della realizzazione degli incontri, il materiale raccolto era costituito da nove interviste, di lunghezza variabile dai 50 minuti alle tre ore e mezza (la media era più o meno di un'ora e mezza). La destinazione finale del materiale non era stata decisa a monte. Si è deciso quindi di realizzare per prima cosa un montaggio semplice di tutte le interviste, così da conservarne almeno una versione integrale di ognuna. L'unica aggiunta riguardava un piccolo testo introduttivo contenente alcune informazioni biografiche sull'attore intervistato, accompagnate da una decina di foto che lo ritraevano nelle diverse fasi della sua carriera. Allo stesso tempo le interviste sono state trascritte e tradotte in più lingue (la lingua originale delle interviste era l'italiano).

V. *L'accesso all'archivio.* Si è deciso infine di rendere le versioni integrali consultabili solamente sul posto, presso la sede dell'Odin Teatret. Questa decisione è stata dettata essenzialmente da due fattori: da un lato si è pensato che su una piattaforma on-line un video di due o tre ore in buona qualità fosse troppo pesante, dall'altro si è ritenuto giusto mantenere un certo filtro all'accesso a racconti che, a volte, potevano toccare degli episodi personali molto delicati. Da ogni intervista è nato comunque un video di cinque-dieci minuti, sottotitolato in inglese e pubblicato sul sito internet. L'obiettivo di queste riduzioni non era quello di "sintetizzare" l'incontro ma quello di offrirne un piccolo assaggio, "pubblicizzare" la presenza delle interviste nell'archivio. Questi piccoli estratti contengono infatti alcuni passaggi "esemplari" del racconto ma che non rispondono a nessuna pretesa di esaustività.

Storia orale e arti performative

L’Odin Teatret è forse una delle realtà teatrali più studiate anche grazie alla generosità con cui attori e registi hanno raccontato e scritto della loro vita e dei loro processi creativi. Nella nostra prospettiva questo gruppo diventa un ottimo esempio per mostrare in che modo la costruzione di fonti orali può condurre lo studioso alla conquista di un punto di vista particolare e differente dalle altre prassi di ricerca. Beninteso, non s’intende in questo modo sostenere che esistano degli elementi osservabili esclusivamente grazie al ricorso alle fonti orali (e lo stesso non si potrebbe dire per altre prassi di ricerca), ma si vogliono rilevare alcuni aspetti di una ricerca le cui osservazioni potrebbero essere favorite dal ricorso alla creazione di fonti orali. Questi elementi sarebbero:

a. *Dilatazione e concentrazione di campo*. Nel caso di un’intervista focalizzata sull’esplorazione di un tema preciso, come lo è stato quello del training, un intervistatore preparato può indirizzare l’incontro verso la tessitura di corrispondenze tra l’aneddoto biografico e il respiro generale di un certo periodo storico. Il suo punto di vista esterno, ma informato, rispetto alla biografia dell’intervistato, consente allo studioso-intervistatore di operare quel difficile passaggio di scala che oscilla tra «l’estrema dilatazione e l’estrema concentrazione del campo» che, come precisa Raimondo Guarino «sono i due poli di indagine e ricostruzione delle culture teatrali» (Guarino 2005: IX). Nel caso del *Training project*, la cosa che colpisce è il modo in cui, partendo da racconti prettamente soggettivi e biografici, sia emerso un affresco particolarmente efficace delle culture teatrali europee degli ultimi trenta-quarant’anni del XX secolo. Il training è diventato una maniera per descrivere, in controluce, alcuni nodi fondamentali del teatro dell’epoca: il rapporto tra teatro alternativo e teatro accademico, l’intreccio tra teatro e movimenti politici, la pratica teatrale come alternativa alle droghe o alla lotta armata, il teatro come strumento per i nuovi modelli educativi, lo stretto legame tra il lavoro sul corpo dell’attore e un nuovo approccio collettivo alla sessualità, le contaminazioni tra le sperimentazioni teatrali e le nuove tendenze musicali, etc.

b. *Il coinvolgimento fisico*. La ripresa video, oltre a fornire buona parte degli atti comunicativi non-verbali, permetteva agli attori di soffermarsi su alcuni argomenti particolarmente ostici al trattamento verbale. Le modalità di coinvolgimento fisico degli attori consentiva, ad esempio, un maggiore spazio per la descrizione di esercizi. Alcuni di loro, come è successo con Iben Nagel Rasmussen, a un certo punto hanno ritenuto opportuno mostrare ai presenti e alla telecamera il tipo di esercizio di cui parlavano; altri, come nel caso di Else Marie Laukvik, hanno addirittura

invitato due giovani presenti tra il pubblico a seguirla in una breve sessione di training, improvvisata sul momento e ripresa dalle telecamere.

c. *Le traiettorie della memoria*. L'essenza strettamente relazionale dell'intervista ha messo gli attori in condizione di dedicarsi a un racconto più libero di indugiare su episodi apparentemente marginali o sottostimati, generando un racconto meno strutturato e completo rispetto a un racconto biografico. Proprio questa imprevedibilità ha lasciato emergere alcune interessanti dinamiche legate all'oblio e alla riorganizzazione mnemonica. Un esempio può essere il racconto dei primissimi anni del training e l'estrema variabilità con cui ogni attore metteva in risalto o ignorava alcuni esercizi. In questi casi l'oblio o l'omissione sono importanti tanto quanto il ricordo, in quanto la fonte orale può aiutare a delineare alcune complesse traiettorie della memoria. La caratteristica prettamente soggettiva del racconto, che potrebbe sembrare a un primo sguardo una debolezza, è al contrario il maggiore punto di forza:

«Certes, les témoignages recueillis sont bourrés d'erreurs, de mythologies, d'approximations, mais c'est précisément ce qui est important. [...] Il faut en effet examiner la matière qui est mise en valeur par l'histoire orale: il s'agit de la mémoire sous toutes ses formes et dans tous ses développements. Par conséquent, l'histoire orale révèle l'imaginaire et l'imagination; elle met en valeur la notion de représentation. Ceci signifie, sans aucun paradoxe, que cette représentation est d'abord fondée sur l'oubli et la sélection des souvenirs; en d'autres termes, elle montre ce qui est déjà éliminé de la mémoire de façon volontaire ou par occultation» (Joutard 2013: 15).

Nel caso del teatro lo studio della memoria diventa un elemento centrale, in quanto, com'è noto, proprio grazie al suo perdurare nella memoria d'ognuno il teatro sfugge alla dimensione effimera: «L'attivazione di una memoria costruisce una durata che non appartiene all'effimero degli spettacoli ma appartiene alla lunga durata del teatro» (Cruciani 2012). In questa prospettiva le fonti orali possono rivelare le peripezie che un determinato evento realizza nella lunga durata delle reminiscenze di un attore o di uno spettatore.

d. *L'accesso alla persona*. L'intervista dal vivo può favorire quel salto di qualità che marca la differenza tra la ricostruzione di una biografia e la conoscenza di una persona, in quanto coglie

quest'ultima nel vivo delle sue modalità relazionali. Questo passaggio, in apparenza banale, diventa invece decisivo per l'analisi di una zona della creatività dell'attore di difficilissimo accesso e che Meldolesi ha definito «livello delle immagini intime»:

«Cercare nell'opera dell'attore la persona dell'attore non ha niente a che vedere con il biografismo dei manuali di letteratura, al contrario, è la porta più diretta per entrare in contatto con un'arte di per sé misteriosa. Dell'opera prodotta e consumata in scena, sera per sera, la cosa più concreta che rimane è il corpo dell'attore; e il corpo è la persona dell'attore. Conoscendo la persona, si può dire di conoscere una dimensione sui frastagliamenti di ciò che nell'opera non è personale. Lettere, diari e scritti vari sono perciò luoghi di disvelamento per gli attori teatrali, più di quanto possano esserlo per altri tipi di artisti» (Meldolesi 1989: 206).

Su questo particolare punto la nuova teatrologia e i Performance Studies possono trovare un fertile territorio di scambio. Nel teatro contemporaneo, alcune modalità creative, che si collocano sotto l'ombrello della "performance art" o del cosiddetto "teatro postdrammatico", lavorano proprio sul superamento dei «capisaldi della rappresentazione teatrale, sia registica che pre-registica: la compiutezza e unitarietà diegetica, insomma la fabula, il personaggio, la finzione stessa» (De Marinis 2010: 15), cercando così di minimizzare la distanza tra persona e performer. In questo senso la conoscenza della persona-performer (e non della sua semplice biografia) diventa un passo essenziale per analizzarne – non per forza in modo diretto ma molto spesso per contrasto – i processi creativi.¹⁴

Per concludere: tradizione orale e storiografia.

Nella sua definizione di "Storia Orale" Giovanni Contini opera una differenza tra «due fondamentali modi di trasmissione-elaborazione della memoria del passato», la *tradizione orale* e la *storiografia*:

«Nelle società dotate di scrittura, la tradizione orale si è conservata all'interno della famiglia, la quale, anche nella sua forma nucleare, non ha affatto perso la propensione a elaborare il proprio passato in modo indipendente: la tradizione orale non è impermeabile ai portati della

¹⁴ Si può citare, solo per fare un esempio, il lavoro della spagnola Angélica Liddell, il cui vissuto personale è il punto di partenza esplicito della quasi totalità delle sue pièces.

tradizione elaborata tramite la scrittura, ma li seleziona e li incorpora in un processo di trasmissione dell'esperienza passata che avviene in forma orale, tramite il confronto 'faccia a faccia' e la conversazione. A fronte della tradizione orale, l'altro modo di trasmissione della memoria è quello assicurato dalla *storiografia*: il passato viene trattato da specialisti i quali selezionano una memoria che non è più quella della famiglia o del clan, ma è memoria generale e fin dall'inizio si pone il problema della scientificità degli assunti. La tradizione orale questo problema lo ignora, mentre si concentra sull'efficacia retorico-pedagogica del messaggio trasmesso: per questo assume uno stile discorsivo fortemente emotivo e leggendario» (Contini 2007).

Nell'ambito delle culture teatrali questi due metodi di trasmissione possono essere in qualche modo riconosciuti. Se osserviamo a diversi livelli, sia la storia particolare di un gruppo che la storia del teatro in generale possono subire deformazioni nel racconto dagli artisti a fini pedagogici. In questo modo episodi o aneddoti legati, ad esempio, alla Commedia dell'Arte sono utilizzati come efficaci strumenti pedagogici durante la formazione dell'attore, nonostante spesso siano imprecisi o addirittura privi di fondatezza storiografica. Con lo stesso fine, alcuni eventi, che hanno coinvolto l'attore che li racconta, possono essere modificati o rielaborati in maniera più o meno cosciente. Se questa differenza è stata spesso tenuta in conto in modo implicito negli studi teatrologici, non sono poche le occasioni in cui la confusione tra questi due livelli ha creato storture e malintesi. Gli attori hanno sempre scritto e pubblicato moltissimo, "rifondando" il proprio passato,¹⁵ ma gli studi hanno ancora molte difficoltà a evidenziare la dialettica esistente tra la produzione storiografica scritta e la tradizione orale. Chiaramente si tratta qui di un discorso molto ampio a cui si può solo accennare per invogliare ricerche future. Di certo, un incontro con le metodologie della storia orale può favorire una maggiore precisione nel trattamento di queste differenti modalità di trasmissione che toccano da vicino il cuore della questione, ovvero la memoria dei processi performativi. Memoria che, è bene ricordarlo, nel caso del teatro «è selezione organizzata (non archivio o banca dati) e conquista d'identità» (Cruciani 1993: 3).

¹⁵ Mi riferisco qui ancora alle parole di Cruciani: «c'è un legame organico tra il creare teatro e la conoscenza del passato, tanto che ogni nuovo teatro è anche rifondazione di un passato del teatro» (Cruciani 1993: 9).

Bibliografia

Bordieu, Pierre

1980 *Le sens pratique*, Ed. de Minuit, Paris.

Contini, Giovanni

2007 *Storia orale*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, VII appendice, consultato il 10 gennaio 2016, al link:

[http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-orale_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/storia-orale_(Enciclopedia-Italiana)/).

Cruciani, Fabrizio

1993 *Problemi di storiografia dello spettacolo*, in «Teatro e Storia», a. VIII, n. 1 (aprile), pp. 3-11.

2012 *Intervista su “La Trilogia” di Roberto Bacci*, pubblicata il 9 novembre 2012, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=BP5BKFbaD6Y>, consultato il 7 settembre 2015.

De Marinis, Marco

2010 *La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre*, in «Prove di Drammaturgia», Anno XVI, numero 1 (giugno), pp. 12-16.

Descamps, Florence

2005 *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Paris.

Febvre, Lucien

1949 *Vers une autre histoire*, in «Revue de Metaphysique et de Morale», t. 58, n. 3-4, pp. 225-247.

Guarino, Raimondo

2005 *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari.

Jackson, Shannon

2004 *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press.

Joutard, Philippe

2013 *La pratique de l'histoire orale en France*, in Fabrice D'Almeida, Denis Maréchal (dir.), *L'histoire orale en question*, INA, Paris.

Meldolesi, Claudio

1984 *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in Laura Mariani, Mirella Schino e Ferdinando Taviani, a cura di, *Pensare l'attore*, Bulzoni, Roma 2013.

1989 *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», a. IV, n. 2 (ottobre), pp. 199-214.

Orecchia, Donatella e Cavaglieri, Livia

2015 *L'integrazione del patrimonio dei documenti tradizionali con la produzione di nuove fonti orali o con la raccolta di fonti orali preesistenti*, in «ateatro», n. 152, pubblicato on line il 23 gennaio, al link:
<<http://www.ateatro.it/webzine/2015/01/23/speciale-archivi-oralita-memoria-teatro-il-progetto-ormete/>> consultato il 10 gennaio 2015.

Rubin, David C.

2006 *The Basic-System Model of Episodic Memory*, in «Perspectives on Psychological Sciences», vol. 1, n. 4, pp. 277-311.

Schino, Mirella

2015 *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma.

Il paradigma performativo.

Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila

di Roberta Ferraresi

Nascita e sviluppo della teatrologia italiana e dei Performance Studies: alcuni punti per una storia comune

La storia novecentesca della teatrologia italiana e dei Performance Studies sembra avere alcuni importanti punti in comune, che distinguono i due campi dalle omologhe culture di studio occidentali.

L'una e gli altri nascono fra anni Sessanta e Settanta, in coincidenza a un momento di particolare fermento politico, sociale e istituzionale che in molti casi si è concretizzato tramite radicali proposte di rinnovamento. In questo contesto, teatrologia italiana e Performance Studies si profilano all'orizzonte degli studi teatrali come ipotesi scientifiche alternative rispetto agli approcci tradizionali: in Italia, nei confronti della cosiddetta egemonia testocentrica sui fatti teatrali; negli Stati Uniti, rispetto a una storia del teatro a vocazione storico-filologica. Inoltre, una peculiarità condivisa si rinviene nella centralità dei rapporti con la pratica teatrale-performativa, che rappresenta qui e lì un momento di confronto determinante per l'avanzamento degli studi.

Pochi anni più tardi, le due culture di studio si trovano entrambe ad affrontare il proprio processo di incardinamento e diffusione all'interno delle università. In entrambe, il percorso si realizza fatalmente fra anni Ottanta e Novanta, in una fase che è comunemente riconosciuta nei termini di un trasversale “ritorno all'ordine” nella cultura, nelle arti e nel pensiero occidentali. Gli Ottanta in Italia sono visti in genere come un momento di «involuzione generalizzata» (De Marinis 1983: 13), sono «anni micidiali» in cui «il senso di fine di un'era pervadeva un po' tutti» (Schino 1996: 116); potrebbe fare eco in modo piuttosto pertinente il discorso coevo di Richard Schechner (1980) sul “declino” e la “caduta” dell'Avanguardia americana.

In questo contesto, in ambito accademico si percepisce un consistente senso di incertezza e instabilità, legato al processo di consolidamento dei due campi di studio: l'auto-frammentazione è una delle maggiori preoccupazioni, per cui Janelle Reinelt e Joseph Roach all'interno della loro importante antologia teorico-metodologica parlano dei rischi connessi alla “disseminazione” dei

Performance Studies nei diversi dipartimenti statunitensi (Reinelt e Roach 1992: 3), mentre Meldolesi (1985: 47) testimonia in Italia un processo di “disgregazione” dell'originaria spinta innovatrice. Inoltre, a livello scientifico si manifestano tendenze che diversi studiosi italiani hanno interpretato alla luce di un possibile rischio di “normalizzazione” della tradizione di studio: la presa in esame di oggetti considerati “superati” fin dagli albori, una certa fluidità teorico-metodologica, il ridimensionamento dell'*engagement*, potrebbero essere alcuni dei fenomeni – presenti come vedremo anche oltreoceano – che hanno condotto De Marinis (2003: 57) a parlare di tendenze “revisionistiche” e “neoconformistiche” o Meldolesi (1985: 47) di “logiche istituzionalizzatrici”, ma anche di “impoverimento” e “degrado”.

Così, stanti le doverose e importanti specificità, si traccia un itinerario simile fra teatrologia italiana e Performance Studies: dalla iniziale spinta sovversiva, a tendenze successive segnate da istanze – almeno in apparenza – più o meno normalizzatrici.

Gli studi di teatro e di performance dopo il Novecento

Al di qua e al di là dell'Oceano Atlantico, il grande fermento che ha segnato la nascita e gli sviluppi della teatrologia italiana e dei Performance Studies sembra dunque mutare alla fine del secolo scorso, in coincidenza a quella fase che – fra continuità e rottura rispetto alle acquisizioni precedenti – con De Marinis (2000) potremmo definire “post-novecentesca”.

Accogliendo soltanto quelle prospettive volte a evidenziare le criticità del passaggio, sarebbe difficile spiegare l'emersione, sempre fra anni Ottanta e Novanta, di opere e approcci piuttosto originali e di assoluta rilevanza nei campi degli studi di teatro e di performance. È questo il momento, infatti, della proposta di prospettive epistemologiche inedite e di un trasversale fermento meta-riflessivo: dalla “theory explosion” (Reinelt e Roach 1992: 4) che indica l'imponente impatto del pensiero post-strutturalista nel campo dei Performance Studies; alla “nuova teatrologia” multidisciplinare e sperimentale profilata da De Marinis in Italia più o meno negli stessi anni. Più in generale, sono molte le voci che in fase post-novecentesca si levano dai territori degli studi teatrali a rilevare una sorta di “inadeguatezza” degli strumenti teorico-critici, a segnalare la necessità di un aggiornamento o addirittura ad auspicare la messa a punto di nuove opzioni teoriche. Scriveva Ferdinando Taviani alla metà di quel decennio:

«Gli strumenti critici che ci avevano guidato [...] non funzionano più. Se ci si ostina a guardare le cose nuove alla vecchia maniera, non c'è da stupirsi che si abbia l'impressione di trovarsi in piena decadenza. Invece, ci troviamo in piena trasformazione» (Taviani 1984: 99).

Così, oltre la prospettiva della possibile normalizzazione delle culture di studio occidentali nei campi del teatro e della performance sul crinale post-novecentesco, si profila l'ipotesi di una loro fase di rinnovamento, presumibilmente tuttora in atto e – come vedremo – dalle radici piuttosto profonde.

L'adozione del paradigma performativo in fase post-novecentesca: suoi lineamenti

Il passaggio che segna i mutamenti post-novecenteschi può essere interpretato – come diversi hanno fatto – alla luce dell'avvento del discorso post-strutturalista, in cui l'attenzione si sposta dall'indagine analitica dell'oggetto di studio alla ricognizione di come questo sia stato e venga costruito; cioè, dalla fissità dell'analisi strutturale e interna, alla dinamicità delle relazioni, alla qualità dei processi, alla pluralità dei contesti. Possiamo descrivere complessivamente questa conversione dal “cosa” al “come” dell'oggetto di studio nei termini – tracciati da Marvin Carlson (2004: 9) – dell'adozione del “paradigma performativo”.

Nei campi degli studi di teatro e di performance è emblematica la messa a punto – più o meno nello stesso periodo – di due nozioni, che poi si sono rivelate di primaria importanza nei rispettivi contesti scientifici: negli Stati Uniti l'idea di “restored behavior” proposta da Schechner e in Italia quella di “relazione teatrale” profilata da De Marinis. Entrambe presentano una peculiarità comune: stanti le dovute specificità, tutti e due i concetti pongono l'accento parimenti sulla creazione dell'evento teatrale-performativo e sulla sua fruizione, cioè sulla dimensione relazionale che si instaura fra il livello produttivo e quello ricettivo; entrambi più in generale spostano radicalmente e complessivamente l'attenzione dal teatro o dalla performance come oggetto, alla loro indagine come processi.¹

¹ Per quanto riguarda Schechner, Valentina Valentini (1984: 22), che ha curato la prima edizione italiana dei suoi scritti negli anni Ottanta, identifica un percorso dal concetto di “actual” a quello di “restoration”; e più in generale dalla performance «come evento qui e ora [...] alla performatività come esecuzione di un evento preesistente», mentre Fabrizio Deriu (2012: 112), uno dei maggiori studiosi italiani di Performance Studies, valuta che «la caratteristica distintiva della fase attuale di ricerca nel campo di studi» è quella di «esplorare in profondità non solo — o non tanto — le singole aree e attività isolatamente rispetto alle altre, ma soprattutto le complesse interazioni fra di esse». Per quanto riguarda il contesto italiano, la svolta performativa (concretizzata per esempio proprio nel concetto di “relazione teatrale”) secondo De Marinis favorirebbe l'emersione di ulteriori punti di contatto fra teatrologia

Per comprendere la natura e la qualità del mutamento si propone a questo punto una ricognizione all'interno della produzione scientifica post-novecentesca e in particolare una rilettura di alcuni fenomeni che a un primo sguardo potrebbero indicare forme di normalizzazione delle istanze più eversive delle tradizioni di studio, mentre – se osservate alla luce del processo di diffusione del paradigma performativo – possono essere interpretate come tendenze distintive e potenzialmente come le maggiormente innovative negli studi di teatro e di performance degli ultimi anni.

“Vecchi” oggetti alla prova del paradigma performativo

In Italia, il fenomeno della “text-renaissance” non rappresenterebbe da questo punto di vista la minaccia di un ritorno dell'egemonia testocentrica, quanto piuttosto una serie di tentativi di «trovare il modo di attrarre» anche la letteratura drammatica «fuori dal recinto delle convenzioni esclusivamente letterarie» (Taviani 2010: 9); ed è in effetti quello che accade in tutte quelle esperienze di ricerca in cui la dimensione drammaturgica viene messa in fruttuosa relazione con altri livelli del fatto teatrale (per esempio, le pratiche creative o editoriali).² Qualcosa di simile, sempre in contesto italiano, si può dire per la singolare rifioritura degli studi di regia negli anni Duemila: i più importanti libri recenti in questo settore non configurano un annullamento delle istanze più innovative espresse in precedenza dagli studi (il lavoro oltre l'orizzonte dello spettacolo, fra training, pedagogia e arte dell'attore), ma sembrano piuttosto suggerire una serie di tentativi di ricongiunzione – in senso performativo – del livello creativo dei processi con la polarità spettatoriale, estetica e dei prodotti.³

Anche negli Stati Uniti in fase post-novecentesca si danno episodi in cui gli elementi distintivi e maggiormente eversivi della tradizione di studio sembrano indebolirsi. Questo è particolarmente chiaro, ad esempio, in un fenomeno che è trasversalmente riconosciuto come emblematico nel campo di studio negli ultimi anni, il riavvicinamento fra theatre e Performance Studies; secondo Jill Dolan (2001), tuttavia, la tendenza potrebbe configurare, non un rischio di omologazione, ma addirittura nuovi territori di operatività per entrambi, in particolare per quanto riguarda un ruolo di riferimento e coordinamento in un settore di indagine oggi al centro dell'agenda socio-

e Performance Studies, legati al fatto che «in entrambi i casi vengono privilegiati i processi e le pratiche rispetto ai prodotti, da un lato, e ai sistemi astratti (...) dall'altro» (De Marinis 2014: 189).

² Cfr. per una globale impostazione teorica Taviani 2010 e De Marinis 2004; e a livello dei suoi risultati scientifici cfr. almeno Ferrone 1988, Guarino 2010, Ruffini 2008.

³ Per una riflessione in merito cfr. Schino 2007; per gli esiti concreti cfr. almeno Schino 2003; Perrelli 2005.

umanistica, quello degli *identity studies*. Altro caso emblematico si rinviene in una serie di originali esperienze di ricerca che di recente hanno espresso particolari sensibilità nei settori dell'approccio storico e dei temi legati alla teatralità tradizionale: invece che segnare una qualche sorta di “ritorno” alla tradizionale storia del teatro, questi episodi sembrano riuscire a prospettare interessanti possibilità di interazione fra gli oggetti di studio performativi (e teatrali) con la storia cosiddetta globale.⁴

Teorie “deboli” e oggetti “forti”: una nuova forma di interdisciplinarietà

Infine, sia nella teatrologia italiana che nei Performance Studies in fase post-novecentesca si avvertono forme di “indebolimento” dei riferimenti teorici “forti” un tempo distintivi per l'uno e per l'altro campo di studio e anzi determinanti per il loro avanzamento (si pensi al ruolo giocato dalla semiologia in Italia o alla centralità dell'approccio antropologico negli Stati Uniti). Fra Novecento e Duemila l'originaria vocazione interdisciplinare qui e lì è segnata da un lato dall'assenza di rapporti diffusi con questi o altri campi del sapere e, dall'altro, dalla prevalenza di approcci monografici a scapito delle imprese – prima centrali – di globale visualizzazione storico e/o teorica.⁵

Maria Shevtsova (2001), nell'introduzione al numero monografico di «Theatre Research International» da lei curato e dedicato al tema dell'interdisciplinarietà si pone il problema esplicitamente. A suo avviso, negli anni recenti, si sono diffusi approcci fluidi, misti – la studiosa dice “dialettici” – in cui i diversi contributi teorici vengono di volta in volta scelti, plasmati, montati secondo le specifiche esigenze dell'oggetto di studio al centro dell'indagine. Shevtsova dunque suggerisce non tanto un esaurimento della vocazione interdisciplinare delle teatrologie occidentali, quanto una sua trasformazione in senso pragmatico, dai caratteri che – specificamente rinegoziati di volta in volta – non è eccessivo definire relazionali.

Questa impostazione consente fra l'altro di interpretare diversamente un altro fenomeno di

⁴ Cfr. l'idea di “restored behavior” in Schechner 1981; lo studio sui “reenactment” di Schneider (2011); la considerazione delle pratiche performative come fonti (anche) per lo studio della storia globale ipotizzata da Taylor (2003); l'emblematico lavoro cross-disciplinare a base storica di Joseph Roach (1996, 2007). Questi frutti recenti dei Performance Studies in ambito storiografico risultano fra l'altro particolarmente prossimi a importanti avanzamenti occorsi nello stesso settore in Italia, laddove l'attenzione sui processi ha implicato una profonda riflessione anche dal punto di vista teorico, conducendo alcuni studiosi (De Marinis 2014; Guarino 2005; Meldolesi 1989) a valutare le pratiche performative rispetto alle dinamiche di trasmissione del sapere e, dunque, a considerarle esse stesse alla stregua di documenti di peculiare rilevanza (non solo in campo storico-teatrale).

⁵ Per gli Stati Uniti cfr. Jackson 2004: 147, per l'Italia Guccini 2000: 20.

(presunta) normalizzazione che caratterizza l'attuale fase degli studi: se è vero che le esperienze di *engagement* subiscono ovunque forme di ridimensionamento (per esempio, in Italia rispetto alla pratica teatrale e negli Stati Uniti anche in relazione all'attivismo politico), va considerato come fra Novecento e Duemila siano molti gli studiosi ad analizzare la questione dal punto di vista di una globale rifondazione dei rapporti fra teoria e pratica, che vede sì una minor diffusione delle esperienze dirette ed esplicite, ma anche episodi di loro importante assorbimento e rivalutazione sul piano teorico-metodologico.⁶

La “storia” del paradigma performativo. Per una prospettiva di (più) lunga durata

Il senso di incertezza che si respira nei contesti teatrologici contemporanei, le tendenze ibridative e le pressioni teoriche che paiono incrinare i canoni consolidati si potrebbero dunque leggere nel complesso come effetti dell'assorbimento del paradigma performativo all'interno della cornice epistemologica dei campi di studio, processo percepibile fin dagli anni Ottanta. In questi termini però, la fase attuale e post-novecentesca sembrerebbe rappresentare esclusivamente uno scarto o almeno un nodo di differenza rispetto alla tradizione di studio e al patrimonio scientifico acquisito, che – così – verrebbe messo in discussione (quando non addirittura in crisi) dal superamento della logica di impostazione strutturalistica. In realtà, osservando il fenomeno da una prospettiva di più ampia durata, si può definire un'ipotesi di interpretazione diversa, che lega le attuali condizioni scientifiche alla vicenda novecentesca dei campi di studio.

In primo luogo, possiamo notare che la teatrologia italiana e i Performance Studies, nel secolo scorso, esprimono già tendenze piuttosto prossime ai caratteri del paradigma performativo, per esempio in relazione alla scelta dei temi e degli oggetti di indagine: qui e lì fin dalle origini si osserva una peculiare vocazione di stampo socio-antropologico che profila già negli anni Sessanta importanti aperture del campo di studio e dunque tendenze di ricerca di carattere relazionale e processuale; si pensi per esempio ai primi lavori di Schechner, dove l'attenzione per la dimensione

⁶ Per quanto riguarda l'Italia cfr. l'individuazione di diverse modalità di “fare teatro” in De Marinis 2004 e la revisione dei rapporti fra teoria, pratica e storia in De Marinis 2008. In contesto continentale cfr. Fischer-Lichte 1997 (per una ricomposizione fra performance analysis, teoria e storiografia) e Pavis 2001 (che propone una riconsiderazione dell'interdisciplinarietà a partire proprio da una diversa impostazione dei rapporti fra teoria e pratica). Per gli Stati Uniti è emblematica la vicenda che vede l'importante avvento della teoria femminista nel campo dei Performance Studies (insieme a forme di forte coinvolgimento nelle pratiche di attivismo) successivamente sgretolarsi nei vari “rivoli” dei “femminismi” e poi – seguendo un itinerario sempre più inclusivo – giungere all'ampio quadro degli identity studies, fornendo strumenti e approcci applicabili anche in altre aree di ricerca (cfr. Reinelt e Roach 1992).

rituale implica già nitidamente la possibilità di inserire l'esperienza teatrale in un più ampio spettro di attività umane o, in contesto italiano, all'approccio dei primi teatrologi che spazia fra pratiche celebrative e rappresentative del passato ben oltre i confini storico-teatrali, riassunto più tardi da Cruciani (1989) nella formula dialettica di "teatro e...".

Rispetto al focus post-novecentesco, si prospetterebbe così una durata più lunga – lunga almeno mezzo secolo – del processo di adozione del paradigma performativo (anche se Fischer-Lichte la estenderebbe addirittura alla fondazione della *Theaterwissenschaft* a inizio Novecento).

La dimensione performativa: un paradigma del paradigma

Ma non si tratta solo di oggetti di studio, nozioni e concetti che esprimono una prossimità fra le fasi precedenti di teatrologia italiana e Performance Studies e le loro condizioni epistemologiche più recenti, legate al processo di adozione del paradigma performativo.

Come si è già avuto modo di accennare, teatrologia italiana e Performance Studies nascono ciascuno distinguendosi dai saperi teatrali esistenti. Nel processo di gestazione di entrambi, dunque, si può identificare una implicazione fondante, dai tratti piuttosto simili: il nuovo campo di studio, qui e lì, si definisce in prima battuta per negazione o addirittura in opposizione rispetto ai paradigmi di studio vigenti; e lo specifico gesto teorico istitutivo, in tutti e due i casi, si propone di conseguenza in termini fortemente distintivi, si potrebbe azzardare a dire *eversivi*. Il processo di perimetrazione del nuovo campo di studio, la sua ricerca di autonomia e l'identificazione della sua specificità sono aspetti talmente fondanti da scandire in modo determinante la cornice epistemologica degli albori in entrambi i casi, e apparentemente addirittura da permanere al suo interno ben oltre il tempo necessario per la definizione dei nuovi territori del sapere.

Negli Stati Uniti, questo fenomeno è stato descritto da Jon McKenzie (2001) in un importante lavoro sul paradigma performativo che in parte si sofferma anche sugli sviluppi dei Performance Studies. Lo studioso ipotizza che essi abbiano nel corso degli anni assorbito – lui dice "mimato" – le qualità trasformative o transizionali, quando non addirittura sovversive, implicite in alcuni oggetti di studio che fin dagli esordi si sono posti come distintivi. In questo senso il concetto schechneriano di "efficacia" o quello turneriano di "liminalità", più che oggetti (quali erano in un primo momento) e oltre che filtri concettuali di metodo (come sono diventati poi), si potrebbero secondo McKenzie considerare addirittura "paradigmi del paradigma stesso" dei Performance

Studies, in quanto i loro caratteri avrebbero influenzato anche le modalità d'approccio e di ricerca dei singoli studiosi.⁷

In Italia, Fabrizio Cruciani (1989: 8-10), riflettendo sui caratteri distintivi della storiografia teatrale, utilizzava il concetto di “tradition de la naissance”, tratto da Jacques Copeau. La descriveva in questi termini: «Si tratta cioè di farsi strada attraverso gli inquadramenti, le definizioni, le abitudini, le incrostazioni, le risposte insomma che si sono erette a tradizione». Questo è quello che hanno fatto i primi teatrologi nei momenti aurorali della disciplina. Ma se si considera una riflessione recente di Ferdinando Taviani (2003: 21) la questione si amplia e si complica: per lo studioso «la fatica di reinventare continuamente i contorni» del campo di indagine nel momento stesso della ricerca è tuttora «una delle ricchezze degli studi teatrali».

Il paradigma performativo fra Novecento e Duemila

Tanto nei Performance Studies quanto nella teatrologia italiana, la tendenza alla messa in discussione delle convenzioni scientifiche vigenti è valida per la fase della loro fondazione, nel momento in cui si trovano a contestare da un lato il sapere storico-teatrale nordamericano e dall'altro il predominio cosiddetto testocentrico in Italia. Ma tale atteggiamento sembrerebbe poi essere mantenuto dagli studiosi stessi e, in qualche modo, “rivoltarsi contro” gli stessi campi di studio; facendone dei contesti, nella loro storia e nel loro presente, aperti alla discussione epistemologica, alla meta-riflessione, alla ridefinizione teorica e alla ripermutazione permanente dei propri territori di indagine. Tale tendenza si sostanzia in fase post-novecentesca, accompagnata dall'avvento del discorso post-strutturalista, con esiti che – con la critica della presenza e del soggetto – conducono da un lato quel percorso di “smaterializzazione” dell'oggetto di studio a favore degli elementi processuali e, dall'altro a riflessioni sul posizionamento teorico e fisico degli studiosi stessi.⁸

In questo contesto le ipotesi di una eventuale normalizzazione delle due tradizioni di studio si possono riconsiderare globalmente. Secondo McKenzie, infatti, la “logica dell'efficacia” non è venuta meno nel percorso di consolidamento degli studi, insieme alle tendenze maggiormente distintive ed eversive; piuttosto, in coincidenza all'avvento del discorso post-strutturalista e

⁷ McKenzie (2001: 30-31 e 37).

⁸ Per un approfondimento cfr. De Marinis 2014 e anche Reinelt e Roach 1992.

all'adozione del paradigma performativo, il suo originario carattere esplicito e “trasgressivo” si è riconvertito in termini più impliciti e “di resistenza”, in approcci che più che contestare direttamente le convenzioni vigenti, operano invece dentro i contesti (accademici, scientifici, artistici) mirando a modificarli radicalmente dall'interno.

Il paradigma performativo pare così non riguardare solo gli oggetti, i metodi e le tendenze di studio, ma più in generale definire in senso ampio e lato la stessa cornice epistemologica sia dei Performance Studies che della nuova teatrologia italiana. Dunque, fra nodi di continuità e crinali di rottura, si potrebbe considerare la situazione attuale nei termini di una conduzione a compimento o almeno dell'esito più recente della maturazione del lungo processo di istituzione del paradigma performativo, che le culture teatrologiche occidentali hanno prospettato fin dalle origini e sviluppato lungo tutta la loro intera vicenda novecentesca.

Bibliografia

Carlson, Marvin

2004 *Performance: a Critical Introduction*, Routledge, London-New York (prima ed. 1996).

Cruciani, Fabrizio

1989 *Comparazioni: la “tradition de la naissance”*, in «Teatro e Storia», n. 6, pp. 3-17.

De Marinis, Marco

1983 *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La casa Usher, Firenze.

2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.

2003 *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento*, in «Culture Teatrali», nn. 7-8, pp. 55-59.

2004 *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Roma-Bari.

2008 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma (prima ed. 1988).

2013 *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.

2014 *Il corpo dello spettatore. Performance Studies e nuova teatrologia*, in «Annali Online Di Ferrara - Lettere», n. 2, pp. 188-201.

Deriu, Fabrizio

2012 *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.

Dolan, Jill

- 2001 *Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the “Performative”*, in «Theatre Journal», n. 45.4.
- Ferrone, Siro
1988 *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il Castello di Elsinore», n. 3, pp. 37-44.
- Fischer-Lichte, Erika
1997 *The Show and the Gaze of the Theatre: A European Perspective*, Iowa University Press, Iowa City.
2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2015).
- Guarino, Raimondo
2005 *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari.
2010 *Shakespeare: la scrittura nel teatro*, Carocci, Roma.
- Guccini, Gerardo
2000 *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», nn. 2-3, pp. 11-26.
- Jackson, Shannon,
2004 *Professing Performance. Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- McKenzie, Jon
2001 *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London-New York.
- Meldolesi, Claudio
1985 *Il primo Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, in «Quaderni di Teatro», n. 27, pp. 41-48.
1989 *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», n. 7, pp. 199-214.
- Pavis, Patrice
2001 *Theatre Studies and Interdisciplinarity*, in «Theatre Research International», n. 26.2, pp. 153-163.
- Perrelli, Franco
2005 *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino.
- Reinelt, Janelle G. e Roach, Joseph R., a cura di
1992 *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor (nuova ed. 2007).
- Roach, Joseph
1996 *Cities of the dead. Circum-Atlantic performance*, Columbia University Press,

- New York.
- 2007 *It*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Ruffini, Franco
- 2008 *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari (prima ed. 2003).
- Schechner, Richard
- 1980 *Decline and Fall of the (American) Avantgarde*, in «Performing Arts Journal», nn. 14-15 (trad. it. *Declino e caduta dell'Avanguardia americana*, in «Il Patalogo», n. 3, 1981).
- 1981 *Performers and Spectators Transported and Transformed*, in «The Kenyon Review», n. 4 (trad. it. in *Teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma).
- Schneider, Rebecca
- 2011 *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York.
- Schino, Mirella
- 1996 *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci di una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma.
- 2003 *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari.
- 2007 *Quel che resta*, in «Prove di Drammaturgia», n. 2 (*Le radici della regia*, a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini), pp. 36-40.
- Shevtsova, Maria
- 2001 *Introduction. Social Practice, Interdisciplinary Perspective*, in «Theatre Research International», n. 26.2., pp. 129-136.
- Taviani, Ferdinando
- 1984 *Inverno italiano*, in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997.
- 2003 *Ovvietà per Cruciani*, in «Culture Teatrali», nn. 7-8, pp. 19-28.
- 2010 *Uomini di scena uomini di libro*, Officina, Roma (prima ed. 1995).
- Taylor, Diane
- 2003 *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memories in the Americas*, Duke University Press, Durham-London.
- Valentini, Valentina
- 1984 *Professione cartografo*, in Richard. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma.

Mechrì. *A farewell to my colleagues (both well known and never known)* di Antonio Attisani

Dear Colleagues,

This is the first time I have taken part in our spoken at our annual meeting – and it will also be the last.

I am here for the first time because, when I started teaching at this university a quarter of century ago, it seemed to me that what existed here was not a real scholars' community, but a chaos of different interests and a prevailing mediocrity. I further realised that I was not really accepted by most of my colleagues. This was perhaps due either to the fact that I had not studied at university prior to becoming a professor, or to my character and ideas – so outlandish. The community's reaction was typically Italian: my intrusion was met with silence. Disagreements were not to be discussed. And so it has continued, all these years – with a few exceptions, obviously. There is among the L/Art 05 a part that I have never appreciated either as scholars or as human beings, but there are also some colleagues who I admire for their sincere efforts to both create a community and develop a new global dialogue about theatre.

And I am also here for the last time, after a fantastic quarter of century of absolute freedom in studying and teaching, whilst at the same time earning a good salary. Teaching has been heaven for me, never really “work” but a process of constant improvement and growing awareness, and the perfect extension to my previous quarter of century's work in “real theatre”. Why am I here for the last time? Because my career in the classroom is ending, for health reasons, and my remaining time will continue on a different path. This is why I want to tell you about how I arrived here. At present, I'm a member of an association called *Mechrì* – something like “until now” in ancient Greek – a group working on different topics, but primarily concerned with challenging disciplinary boundaries and attempting to achieve a collective, tendentially anonymous, “writing”. In this sense I am following the path set out by that odd couple, Franco Perrelli and Marco De Marinis, even if, perhaps, with a radicalness they may not entirely appreciate.

Anyway, how to respond to the appeal for a New Theatrology?

Below I try to outline in short what I see as some real problems facing us, both as individuals and

as a discipline.

What we need – I think – is not the “recent” new theatralogy, built to a large extent on “post”: postsemiotic, poststructuralist, postdramatic, etc. All “posts” are built on misunderstandings and are condemned to create new ones, as happened with the postdramatic caricature of Aristotle. Every post is past and passed away. But, you see, we Italians risk remaining in a bizarre, perennial time warp if we continue our interaction with the international theatre community as we have done until now. I will offer here only one example. Marco De Marinis is — or should be — one of the main figures in the next phase. However, in his article advocating a “New Theatrology and Performance Studies” (De Marinis 2011) he acknowledges that he is still considered a semiotic, despite the fact that his semiological decade concluded in 1992. This is largely because his book on that topic was published in English thirteen years after its first publication in Italy (cfr. De Marinis 1982), while his later works were even less favoured – that is, not translated at all. This makes no sense: a book on *Commedia dell’Arte* or Pirandello or a minor playwright could easily wait a few years, but texts concerning New Theatrology should be translated as soon as possible in order to guarantee their place in the global debate. If for my generation, at sixty years old or so, it is too late, let us at least compel our pupils to write correctly in English or in another language. (I am now speaking/writing in English because everybody understands it, whereas not everybody here understands Italian, and one of the purposes of this meeting is mutual comprehension).

After this sideways glance into a situation which is personal but at the same time possibly emblematic, let’s come to core of the question, at least for me.

According to the philosopher Carlo Sini: teatrology is a very specialist discipline, founded on unconscious and not really explored roots belonging to Western philosophy – i.e. the separation between cosmic and esthetic, considered authoritative from Aristotle to today – and has shown itself incapable of confronting the great crisis of Western civilisation, to face the crisis of the traditional political and social structures, and the organisation, allocation and, last but not least, the transmission of knowledge. A theatre not involved in this question is not interesting for the world.

For those who agree with Sini, any New Theatrology should address this issue – of epistemology within the context of the Western sociopolitical crisis – and prioritise those few theatre makers that are, consciously or not, dealing with it. This work cannot be parochial, limited to specific

countries, with individual scholars focusing on the local and particular; rather, it must take a global approach: the legacy of Grotowski and the Workcenter (Thomas Richards and Mario Biagini), as well as Tadeusz Kantor, Robert Wilson and others, cannot be ignored. However, I ask myself also how it is possible to ignore, out of Italy, a giant like Carmelo Bene, one of the great theatre masters of the last century, who produced an incredibly rich corpus of writings and audiovisual works. Our best scholars and our best artists – even those that are known by name in different countries – are both virtually ignored by the majority of theatre scholars internationally.

In any case, the challenge Sini raises cannot be addressed merely by analysing a few topical performances or by squeezing a performance theory out of Raffaello Sanzio's or Marina Abramović's installations. Each discipline has its own peculiar responsibility, and that of theatrology, in my view, is to usefully "meet" with phenomenology, before or while starting an interdisciplinary dialogue and examining transdisciplinary knowledge.

Mimesis is the root of culture. Understanding this can enable theatre and philosophy to recognize a crucial and durable bond. Theatre's roots are as ancient as humankind: they informed our primeval knowledge and are a fundamental expression of every human culture. Philosophy, on the other hand, is a recent arrival. It raises essential questions around the nature, significance and destiny of culture seen in its relation with the universe and the natural world. Representation provides a means of figuring out an action on an eso-somatic prop, so that the agent is able to accomplish his aim, acquiring at the same time insight into and knowledge of "what" the action creates and of what "he", the actor, is.

Nobody can tell others what to do. Everybody should respond to the unsatisfactory conditions of current theatrology in his or her own way. Each of us continues with our own particular research. At present I, for example, am reading with great interest, and new understandings of notions of "actor" and "performance", ancient authors and texts such as Prajapati; The *Mahabharata*; the Dalai Lama's rendition of the Tantric treatise of Tsongkapa (in which a Tibetan term is translated as *performance*, whereas it is *ritual* in the Italian edition); the *Natyasastra*, and its glosses by René Daumal; and Zeami's treatise: all these texts should nowadays be considered on a par with and alongside the many "international standard" scholars (Richard Schechner, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Bonnie Marranca, etc.). Our peers do not read us for the simple reason that they don't know Italian and our essays are very scarcely translated. Under these conditions a real

dialogue is nearly impossible.

But I would also like to accentuate collective work.

“Piccola Accademia” is the name of an interdisciplinary and transdisciplinary laboratory started in October 2012. Its members are two elder researchers – namely the philosopher Carlo Sini and me – and four younger scholars: Florinda Cambria (PhD, Philosophy), Enrico Redaelli (PhD, Philosophy and Psychology), Tommaso Di Dio (PhD, Philosophy, poet and writer), and Francesco Emmolo (PhD, Theology).

The PA’s aim was to outline a protocol for collective work among scholars from different disciplines, where the results were more equivalent to performance than to text creation. At the same time we aimed to establish a highly formative/educative environment (outside, needless to say, Italian academia).

The first cycle of activity, completed in Summer 2013, was entitled “La vita povera” (“The Life of Poverty”) and took its inspiration from a few pages from Francis of Assisi (cfr. Attisani 2012). The story of that experience then became the basis for public seminars, and is now published in an *Album* (the first of a collection of “intermedia” publications for Accademia University Press).

“Mechri” is the name of a centre, a space and laboratory in Milan that will host the PA’s future activities. *Mechri*’s ultimate ambition is to work towards an understanding of “where” we (the PA) are, but first of all to create the conditions for this new and necessary work to be done, and then, of course, to start it.

We have set up a “Permanent Seminar on Dynamic Arts” (“Seminario permanente di filosofia delle arti dinamiche”) that is sometimes open to the public, albeit restricted to a limited number of motivated operators. The promoters are the chair of Culture del Teatro, prof. A. Attisani, Università di Torino, the chair of Ermeneutica filosofica, prof. R. Fabbrichesi, Università di Milano, e *Mechri*, at the “Laboratory of philosophy and culture” (“Laboratorio di filosofia e cultura”), Milan.

The seminar’s starting point was the essay *Attori del divenire*, a text on mimesis published in the philosophy magazine «Nóema». From time to time we organise general public sessions, e.g. at Università Statale di Milano (the next is in January 2016).

Briefly: what we want is to move towards a conscious materialism, but a performative rather than an intellectual one: a *bio-poietic* (cfr. Fabbrichesi 2015). Our particular focus, from this perspective, is on the differentiation between *praxis* and *poiesis*: as for example in the XIX century’s

juxtaposition of the different realisms – conceived as arts at the service of the *praxis* – and the grotesques conceived as revelation of “relatively absolute” truths, or the correlation between art and performance (composition and execution), dismissing the illusion of the event,¹ and thinking instead about expressiveness.

Furthermore, it is necessary to concentrate also on the autobiographic core of any discourse, composition or performance, and to differentiate how each of the three elements combines with the different actions. (Autobiography does not mean mundane narcissism; rather, it is an ethical stance, a cruel sincerity due to individual life in order to give it back to the addresser, that is, to life itself).

Some dictums we propose to participants outline the idea of a thematic horizon where the theatrical question is focused in its own centrality, advocating at the same time the overcoming of old specialisms and the initiating, in a trans-disciplinary or «systemic» vision, of some exercises connected with new formative and performative practices:

- By the term «dynamic arts» the Ancient Greeks meant music, poetry, and dance. These arts of movement and time constituted the base and the horizon of formation/education (*paideia*).
- Original place of the pedagogic action: the theatre.
- The aim of every pedagogic project is the transmission and formation of knowledge.
- Transmission and formation of knowledge are two actions that occur through representation.
- Action is potentially its own aim, articulated by means (*media*).
- Every action can be direct or represented. But representation is still an action. And every action is a representation (*mimesis*).
- Each action is imitating, and thus imitable.

¹ Cfr. C. Sini, *I discorsi – Parte I: Dire addio all'evento*, inedited (April 2015): «[...] un evento accade attraverso continue modificazioni preventive che non sono in potere dei miei discorsi; essi piuttosto ne dipendono. Inoltre *non posso usare le categorie nate all'interno di questa pratica per descrivere questa pratica medesima e così discorrerne e comprenderla nella sua verità evenemenziale* [enfasi mia]. Non posso dire che l'ovicoltura [o, mettiamo, il teatro, ndr] è l'effetto dell'azione di una grande gallina primordiale, immortale ed eterna, o di un grande e mitico oviatore. O meglio: posso benissimo dirlo; anzi, questo modo di discorrere e immaginare lo frequentiamo tutti, ritengo, molto spesso. Ma è proprio così che scopriamo che tutti i significati e il loro senso complessivo, risultando veri solo all'interno dell'evento di quell'intreccio di pratiche che dà loro vita, sono nel contempo in errore fuori dalla loro figura di verità, cioè fuori dal loro metamorfico senso. Sono veri nella loro specifica “atmosfera”, nella loro “aura” oviculturale. Ma non possono, per così dire, decidere in assoluto della loro verità; cioè, non possono evitare che essa muti, sia per il mutare degli intrecci di pratiche che vi sono sottesi, sia per le conseguenze che nascono dall'esercizio stesso delle loro verità». In passato il sottoscritto, seguendo Deleuze, sosteneva “non l'opera ma l'evento”, ossia il performare, e lo faceva a partire da Francesco d'Assisi per indicare un punto di svolta nella cultura dell'Occidente. Invece il performare è una *espressione*, non una cosa, rimanda certamente a significati (da storicizzare) ma si manifesta nel corpo vivente, che mostra differenza. Abbandoniamo, insiste Sini, «l'idea diffusa di riferirsi [con qualunque tipo di discorso] a “cose”, a cose o a eventi “reali”».

- Representation requires actors and spectators: this is the original pedagogic action.
- Each actor is a spectator and each spectator is also an actor: it's a shifting modality of action.
- Theatre is an action of knowledge and a knowledge of action.
- The action of knowledge is self-referential: an exercise infinitely reiterable.
- The truth of knowledge is a self-representative freedom, not freedom as *adaequatio*.
- Dynamic arts as ritual action of knowledge: transit towards fullness or fullness of transit?

Our exercise seeks to create a common ground – not precisely a common knowledge, but a procedure, a method, a walking on the same path (*odos*). What we seek is an action capable of awaking an attention, vision and sensibility towards that invisible power (Cfr. Sini 2013) that we can harness not only for hermeneutic work but also for ethical enquiry. The plexus of «dynamic arts» could offer a pivotal laboratory, now and in the future; rather like one of those places where we have never been and where we need to go another time, where we will undoubtedly learn *to look*, never cease *to make* and find new ways *to tell*. That could be, hopefully, a first step on the road to a New Theatrology.

Bibliografia

Attisani, Antonio

2012 *Logiche della performance: dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Accademia University Press, Torino.

De Marinis, Marco

1982 *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano (trad. inglese: *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, Bloomington 1993).

2011 *New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, in «TDR/ The Drama Review», winter, vol. 55, n. 4, pp. 64-74.

Fabbrichesi, Rossella

2015 *La materia della vita. Note per una discussione sulla bio-poietica*, in «Nóema», 6, 1 <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/view/4677>>, pp. 78-84.

Sini, Carlo

2013 *Il potere invisibile*, in «Nóema», 4-2, <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>, pp. 1-25.

IV

Le funzioni dello spettacolo

Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell'Arte: Giován Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi di Elena Tamburini

La nuova importanza delle immagini¹

Nel teatro della memoria di Giulio Camillo² la scelta delle immagini era ovviamente un nodo centrale: particolarmente efficaci le immagini dell'arte, potenzialmente capaci di conquistare una "Fama eterna". Ma condizione essenziale è che le immagini scelte siano capaci di suscitare e trattenere la nostra "affezione", che siano emozionanti, seducenti e coinvolgenti insieme. Solo giovandosi delle passioni infatti si possono tenere ben desti i sensi e operare le trasmutazioni magiche di cui è ritenuto capace il suo teatro.³

Questa dichiarata attenzione ai sensi ha evidentemente anche conseguenze impreviste. Nel nome della confusione dei sensi artisti e scienziati scoprono la loro vicinanza e perfino la loro equivalenza; e fra gli artisti – è la mia ipotesi – gli uomini di teatro, protagonisti e operatori delle due dimensioni, primi studiosi del coinvolgimento attraverso l'eloquio e l'immagine e consapevoli dell'importanza primaria dei sensi, possono assumere un'inedita centralità e accedere alla Fama imperitura.

Milano magica

Un modellino del teatro di Giulio Camillo fu da lui concepito e probabilmente realizzato a Padova e a Venezia, ma egli lo fece certamente conoscere anche altrove, in particolare a Milano, dal momento che l'ultimo suo protettore fu l'allora governatore di Milano, Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, e che lo stesso Camillo trascorse nella capitale lombarda almeno gli ultimi mesi della sua vita, nel 1544. Il D'Avalos era il famoso principe mecenate esaltato dall'Ariosto nell'*Orlando*

¹ Nel corso del presente saggio farò riferimento a conoscenze emerse dai miei precedenti studi sulla iconografia dei comici: Tamburini 2014; Tamburini 2016; Tamburini 2017; E. Tamburini, *Attrici dell'arte e meretrices honestae: in margine alla recente attribuzione di un quadro del Veronese a Isabella Andreini*, relazione al Convegno di studio "Lo scandalo del teatro", Bologna-Modena, 22-24 ottobre 2015 (in corso di stampa).

² Per lui si veda Stabile 1974. Si deve attribuire a Frances A. Yates (Yates 1972) il merito di avere puntato l'attenzione su Giulio Camillo, celebratissimo ai suoi tempi, ma successivamente dimenticato. Lo sviluppo degli studi su Camillo si deve ora anche a Lina Bolzoni (cfr. la sua introduzione e cura in Camillo 2015) e a Corrado Bologna (che ringrazio per i numerosi consigli ricevuti e di cui mi limito a citare Bologna 1991).

³ Cfr. Camillo, *Discorso in materia del Theatro*, in Camillo 1552, pp. 11-16.

Furioso, nonché dall'attore Adriano Valerini nella sua *Celeste Galeria di Minerva* (1588); protettore anche di altri personaggi attivi a Venezia come Tiziano, il Serlio e l'Aretino, anch'essi in stretto contatto con Camillo. È per una precisa richiesta del marchese che Camillo si induce a scrivere *Idea del Theatro*. Ed è probabilmente anche per la munifica committenza di questo governatore che Milano diviene un centro culturale d'avanguardia: a Milano era venuto anche Cornelio Agrippa, professore a Pavia nel 1512 e nel 1515, facendo lezione sul *Corpus Hermeticum* e lasciando tracce profonde nel più antico e prestigioso studio lombardo;⁴ e a Pavia insegnavano in quegli anni anche Paracelso e Girolamo Cardano. Si è parlato di una “Milano magica” proprio per il clima culturale di quegli anni, caratterizzato da notevoli tensioni eterodosse ed esoteriche.⁵

Il famoso teorico d'arte lombardo Giovan Paolo Lomazzo, “abate”, cioè principe, fin dal 1568, di un'Accademia davvero trasgressiva, l'Accademia della Val di Blenio,⁶ non solo conosceva bene le opere di Agrippa, ma anche quelle di Giulio Camillo. Accogliendo il suo esplicito incitamento a scrivere un trattato teorico e universale sulla pittura, il Lomazzo riscriveva anzi la propria opera alla luce della lettura dell'*Idea del theatro* del letterato friulano, modificandone anche ostentatamente il titolo: da *Trattato dell'arte de la Pittura* (1584) a *Idea del tempio della pittura* (1590). Le arti e le scienze vi sono concepite come invenzioni dell'intelletto che se ne serve come altrettanti strumenti di elevazione a Dio; e la memoria vi appare come la imprescindibile «tesoriera dei suoi [dell'intelletto] tesori». Così come le scritture e le lettere, le immagini delle arti (di tutte le arti, perché tutte sono «una istessa arte») sono innanzitutto strumenti di memoria. In questo senso si giustifica anche l'edificio concepito dal Lomazzo: un tempio di forma circolare, retto da sette colonne.⁷ Nel trattato, dedicato a Filippo II, sovrano d'Austria, egli dimostrava di credere nell'ideale vitruviano dell'artista completo, pratico e teorico al tempo stesso e di rifiutare il canone di imitazione dei modelli classici e primocinquecenteschi così in voga nella cultura manieristica del tempo, esprimendo anzi chiaramente la necessità di lasciare completamente libera la personalità

⁴ Sulle opere di Agrippa, importante e originale figura di umanista tedesco, autore del vietatissimo *De occulta philosophia*, pubblicato nel 1531, ma già compiuto (almeno in una prima stesura) all'epoca del soggiorno milanese, si formano sia Giulio Camillo che Giovan Paolo Lomazzo. Per lui si veda Adorni Braccesi 2007.

⁵ Cfr. Tornitore 1988: 183. Il Tornitore intende evocare ovviamente il titolo dell'opera di Mario Praz (*Praga magica*), anche perché scrive a proposito dell'Arcimboldi, attivo appunto tra Milano e Praga e autore di uno studio sulla *musica dei colori* che è uno dei primi esempi di una sinestesia consapevolmente perseguita.

⁶ Cfr. Lomazzo 1993; Bora, Kahn-Rossi e Porzio (a cura di) 1998.

⁷ Cfr. Lomazzo 1590. La parola “Idea” richiama il sostanziale neoplatonismo ed ermetismo del pensiero lomazziano. Ricordo che l'Olivato (Olivato 1979), riconduce all'influsso di Camillo anche il *Trattato* di Serlio, concepito anch'esso come un universale *Teatro dell'Architettura*; e rintraccia la stessa influenza anche nell'opera di Daniele Barbaro. Lo stesso si potrebbe dire per l'*Idea de' pittori, scultori et architetti* di Federico Zuccari (1607), o per l'*Idea della Architettura universale* di Vincenzo Scamozzi (1615).

creativa dell'artista. Non si tratta di un'evoluzione pacifica: è invece un violento processo di liberazione che rivendica per l'arte figurativa altro ruolo rispetto a quello di ancella della scrittura ed è via e mezzo per un'auspicata immedesimazione panica nella natura: come già in Camillo, anche in Lomazzo il discorso finisce infatti per sfociare in una dimensione metafisica e magica, scoprendo un'analogia tra la cabala-magia e le arti figurative.

Questo nuovo artista, liberato e poliedrico, era da un lato tenuto a rispettare uno stile adeguato ai personaggi e alle situazioni e dall'altro si rivolgeva direttamente all'espressione dei sentimenti naturali. Lomazzo arrivava così ad auspicare l'avvento di un pittore-filosofo, e perfino di un pittore-mago, in grado di sondare ed esprimere, anche attraverso filtri esoterici come l'alchimia e la cabbala, le forze intime della natura: dove la magia è intesa come scienza integrale di tutte queste forze. Incarnava probabilmente i suoi auspici un pittore come l'Arcimboldo, non a caso legato all'Accademia bleniese; non a caso esaltato per la sostanza onirica, l'"artificio", il meraviglioso, le eccezionalità capacità di operare le trasformazioni più impensate attraverso sapienti operazioni combinatorie, insomma per la sua cultura magica.⁸

Ma la Milano di quest'epoca non era solo la principale sede degli Accademici bleniesi e la "Milano magica" di cui si è detto; era anche la piazza forse più frequentata dai Gelosi. Gli stessi Accademici erano legati alla celebre compagnia, al punto da accogliere al loro interno Simone Panzanini da Bologna, comico professionista della stessa compagnia, detto fra i comici *Zan Panza de Pegora* e *compà Svanign* nell'Accademia, comico "rarissimo" nel rappresentare il facchino bergamasco, cioè lo Zanni. A conferma del loro stretto legame con i comici, anche gli Accademici bleniesi avevano assunto le vesti e il dialetto di questi facchini;⁹ e si direbbe che la stessa tensione di umiltà presiedesse alla scelta di concludere il trattato di Camillo con la figura di un asino, che «per esser animal saturnino, et nato alle fatiche, significherà vetture, facchini, pistrino, et servi ad esso condannati» (Camillo 2015: 239). Celebrato, sia pure indirettamente, nella cabala, celebrato nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, celebrato da Agrippa come straordinario veicolo alla deificazione («nessun animale più dell'asino è capace di accogliere il divino. Se non vi volgerete all'asino, non sarete capaci di accogliere i divini misteri»)¹⁰ e anche da Giordano Bruno,¹¹ l'asino è anche

⁸ Queste espressioni sull'Arcimboldi, attivo fra Milano e Praga, sono di Ripellino 1973: 100 sgg.

⁹ Cfr. Tamburini 2011.

¹⁰ E. Garin, *Prefazione* a Ordine 1996, p. 1.

¹¹ Cfr. Yates 1964: 195-196; oltre naturalmente all'opera del Bruno, *De imaginum, signorum et idearum compositione*, 252

l'animale più frequentemente collegato ai comici, specie nelle iconografie. Solo se si è disponibili a spogliarsi di ogni cosa, si può sperare di assurgere al divino.

Giovan Paolo Lomazzo e l'“espressiva”

Non c'è dubbio che il primo riferimento del Lomazzo in merito ai movimenti del corpo e alla loro espressione sia Leonardo. Ma non mancano altri spunti che per lui dovettero essere di grande utilità e, primi fra tutti, quelli attinti dai maestri di memoria e dalle dottrine ermetiche: un terreno molto più diffuso di quanto saremmo portati a pensare e che egli probabilmente condivideva con alcuni dei famosi comici dell'epoca.

Nel suo trattato Giovan Paolo Lomazzo riprende un assunto di Ludovico Dolce, secondo il quale chi pratica l'arte della memoria non deve servirsi di immagini astratte e immobili, ma soprattutto delle passioni dei personaggi di cui si serve: «ché le ociose imagini [...] o poco, o nulla muovono».¹² Egli si mostra anche consapevole dei mutamenti indotti sul corpo e nei gesti dalle passioni, sia quelle derivate dal carattere — su cui paiono determinanti la composizione dei «quattro umori che rappresentano i quattro elementi: di flegma, che rapresenta l'acqua, di melancolia, che rapresenta la terra, di còlera e di sangue, de' quali l'uno rapresenta il fuoco e l'altro l'aria» —, sia quelle derivate da un accadimento momentaneo, che appaiono condizionate dalla forza dell'immaginazione; nel qual caso occorre imitare la passione principale, preoccupandosi di restituire le differenze caratteriali di ognuno. Secondo il Lomazzo, non solo i

«moti così vivamente dal naturale espressi in una figura apportano grazia, ma fanno anche il medesimo effetto che sogliono fare i naturali. Perciò che, si come naturalmente uno che ride, o pianga, o faccia altro effetto, muove, per il più, gl'altri che lo veggono al medesimo affetto d'allegrezza o di dolore, onde diceva colui [Orazio], *si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi, tunc tua me infortunia ledent*; così e non altrimenti, una pittura rappresentata [...] con moti al naturale ritratti farà senza dubbio ridere con chi ride, pensare con chi pensa, ramaricarsi con chi piange, rallegrarsi e gioire con chi s'alegra».

contemporanea alla pubblicazione dell'*Idea* del Lomazzo e in qualche modo ad essa vicina. Per lo studio della cultura esoterica del Lomazzo e i suoi riflessi sulle arti figurative cfr. R. P. Ciardi, *Introduzione* a Lomazzo 1973-74, I, pp. XXIX-LI.

¹² L. Dolce, *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria* (1575), cito da Dolce 2001, pp. 89 e 95. Il Dolce (che riprende in proposito un riferimento di Quintiliano) vi fa anche un riferimento preciso agli attori: «con l'esempio di coloro che sogliono recitar comedie o tragedie» (*ibidem*: 145).

Dipingere al naturale significa dunque innanzitutto vivere personalmente le passioni rappresentate.¹³

Un esempio insuperato resta, secondo Lomazzo, quello di Leonardo che «non faceva moto in figura che prima non lo volesse, col suo studio accompagnato, vedere un tratto nel vivo, non per altro che per cavarne una certa vivacità naturale con la qual doppo, aggiungendovi l'arte, faceva veder gl'uomini dipinti meglio che i vivi». L'episodio delle persone che l'artista vinciano, dovendo disegnare alcuni che ridevano, invitò a un banchetto allo scopo di farli «ridere alla smascellata» raccontando loro «le più pazze e ridicole cose del mondo», è davvero significativo; e molto più perché egli rilevò analoghi effetti su coloro che in seguito osservarono il disegno nato in quell'occasione, anche senza dover ricorrere a quelle storie ridicole. È dunque riferendosi esplicitamente a Leonardo che egli raccomanda al pittore «di vedere far alle pugna, d'osservare gl'occhi de' coltellatori, gli sforzi de' lottatori, i gesti de' gl'istrioni, i vezzi e le lusinghe delle femine di mondo» e per creare «attitudini [atteggiamenti] proprie et accomodate ai soggetti»; e raccomanda anche di osservare, ancora come Leonardo, i gesti «de' condannati quando erano condotti al supplicio» perché «non meno per questa via [attraverso i gesti] si conoscono i moti interni delle genti che per le parole». Solo in tal modo l'artista può «tenersi svegliato il cervello; che qualunque non v'attende, senza dubbio nella invenzione è freddo e morto e stenta diece anni a far un atto d'una figura che all'ultimo non val niente».

I pittori pienamente consapevoli di queste loro potenzialità sono rari. Imitatori della natura e «consummati nell'arte», essi sapranno scegliere il «miglior gesto per qualunque effetto». L'esempio più alto è ovviamente quello dell'*Ultima Cena* di Leonardo dove «in quelli Apostoli si vede l'ammirazione, lo spavento, la doglia, il sospetto, l'amore e simili passioni et affetti [...]: e finalmente in Giuda il tradimento concetto nell'animo».¹⁴

¹³ Un insegnamento che continuerà a produrre frutti anche negli artisti del Seicento: secondo il Bellori, il Domenichino soleva dire che «non poteva capire come certi conducono l'opere gravissime, ciarlano in conversazione: il che è contrassegno di pratica e non di applicazione d'intelletto; et aggiungeva che nelle azioni della pittura, bisogna non solo contemplare e riconoscere gli affetti, ma sentirli ancora in sé stesso, fare e patire le stesse cose che si rappresentano». Prima di dipingere, egli soleva infatti ricreare personalmente, in privato, azioni e atteggiamenti e parole dei diversi personaggi; e, sorpreso un giorno dal suo maestro Carracci, mentre impersonava un soldato che martirizzava Sant' Andrea inveendo e minacciando, fu da lui per questo abbracciato e lodato (Bellori 1672: 347-348; su questo vedi anche Hénin 2003: 595 sgg.).

¹⁴ Le varie citazioni sono tratte da G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la Pittura*, I, II, cap. I-V, in Lomazzo 1973-74, II, pp. 95-106. Per questi aspetti della personalità del Lomazzo e del Dolce, entrambi debitori di Camillo, ma nel merito a Quintiliano e alle sue *Institutiones Oratoriae*, cfr. Bolzoni 1995: 174-179.

Un'analogia con l'"arte" degli attori, quale veniva scoprendosi in quegli anni dallo studio degli accademici, negli esercizi dei cortigiani e nelle pratiche degli artisti e dei comici, non poteva a questo punto non essere rilevata. Il teatro diventa anzi lo specchio privilegiato offerto al pubblico delle azioni umane che, «come saggio e dotto volume», ci insegna ad affrontare le avversità (G. B. Andreini, *La Ferza*, 1625, in Marotti e Romei 1991: 490). Il Lomazzo, con la sua consuetudine di spettatore di teatro e anche con la sua frequentazione amicale e accademica dei Gelosi, riflette nel suo trattato questo nuovo interesse. Il senso moderno del teatro veniva a saldarsi così, quasi impercettibilmente, con il senso più antico della parola, quello di "luogo da cui si vede e si è visti", rivisto da Camillo nel senso di un luogo che rende visibile, proiettandolo all'esterno, lo spettacolo che la memoria custodisce nell'interiorità dell'uomo.¹⁵

Adriano Valerini, Francesco Andreini e Flaminio Scala

I più impegnati a rendere esplicito questo raccordo tra il nuovo territorio e le pratiche "alte" di cui si è detto, sono però ovviamente gli stessi attori, che si preoccupano dunque di occultare le loro tecniche materiali per ostentarne altre più comunemente apprezzate, quelle letterarie e intellettuali: in particolare Adriano Valerini, Flaminio Scala e Francesco Andreini, protagonisti e alleati in un'operazione che sarà di capitale importanza per la storia del teatro. Nei tre casi parliamo dei comici Gelosi, di una matrice culturale veneziano-lombarda e di committenti come Pirro Visconti di Modrone e Vincenzo Gonzaga.

Del nobile Adriano Valerini, promotore, insieme a Isabella Andreini, dell'affermazione della figura dell'attore-poeta, si è ipotizzata l'appartenenza al circolo culturale di quel Domenico Venier, nobile e letterato veneziano, che sarà anche il principale alleato del Badoer nella fondazione dell'Accademia della Fama.¹⁶ La sua tragedia *Afrodite* (Verona, 1578) è la prima opera teatrale composta e pubblicata da un attore membro di compagnia; ed è segno indiscutibile delle sue altissime ambizioni.

Quanto a Flaminio Scala, è documentato come egli esibisse un'insegna della Fama sopra la sua

¹⁵ Cfr. L. Bolzoni, *Introduzione* a Camillo 2015, pp. 34-38.

¹⁶ Cfr. D. Caracciolo, *Un' "ampia loggia nell'empireo cielo": la Celeste Galeria di Adriano Valerini tra descrizioni figurative e topoi letterari*, in Valerini 2011, pp. 67-68. Domenico Venier accoglieva in casa sua letterati e poeti come Bernardo Tasso, il Molino, Gian Giorgio Trissino, Pietro Bembo, Daniele Barbaro, Sperone Speroni e l'Aretino ed era amico fraterno di Federico Badoer.

misteriosa «bottega di profumeria» a Rialto, e cioè nel centro mercantile e finanziario della città:¹⁷ una collocazione che indicava ambizioni importanti da parte del suo promotore. E, ai fini della presente ricerca, è importante rilevare come la testimonianza di Francesco Andreini,¹⁸ secondo la quale lo Scala fosse figlio di un Giacomo nobile romano, riceva oggi un'importante conferma.¹⁹ Si potrebbe allora supporre che Flaminio fosse parte di quell'ambiente di “belli umori”, letterati improvvisatori di commedie che avrebbero in seguito fondato, a Roma, l'Accademia degli Umoristi²⁰ e che il suo trasferimento a Venezia anticipasse le tensioni centrifughe di non pochi di quegli Accademici verso la città lagunare, in cerca di climi più favorevoli al teatro. Era comunque considerato veneziano dal momento che, come scrive ancora l'Andreini, egli era «amato da tutta Venezia». Messa in dubbio anche da un filologo attento come Ireneo Sanesi, la bottega insieme con l'insegna è stata confermata dalle ricerche di Marotti, che le ha attribuito peraltro una funzione prevalentemente “alimentare”.²¹ Dubito in realtà che questa sia stata la sua principale ragione e che l'insegna della bottega avesse una funzione meramente “pubblicitaria”. La bottega era il sogno di molti attori che volevano in tal modo assicurarsi una vita serena, più o meno garantiti dalla protezione signorile. Ma, e non solo a Venezia, il termine è usato anche per indicare un luogo di incontro e di studio, addirittura la sede di un'Accademia;²² quanto alla Fama sembra d'obbligo pensare a una citazione della gloriosa Accademia della Fama, fondata a Venezia nel 1557, assunta immediatamente alla gloria e troppo presto chiusa (1561), verosimilmente a causa delle

¹⁷ Nel IV Ragionamento delle *Bravure*, il Capitano manda infatti Trappola a chiamare lo Scala: «va' dunque a Rialto, alla sua bottega di profumeria, che tiene per insegna la Fama, invitalo a nome mio, e digli ch'io lo starò aspettando sulla piazza di San Marco, al ridotto degli ammazzatori» (cfr. Andreini 1987: 328-329). Il primo documento attestante la bottega si trova in una lettera dello stesso Scala a don Giovanni de' Medici del 10 novembre 1615 (Burattelli, Landolfi e Zinanni 1993: I, 454-455).

¹⁸ La testimonianza di Francesco compare nella sua dedica ai “Cortesi Lettori” in Scala 1976: 12.

¹⁹ Esisteva infatti una famiglia nobile romana così chiamata e un Giacomo Scala con figli è documentato da Giovanni Pietro Caffarelli, il quale scrive (intorno al 1615) che la «famiglia Scala è di Spoleti et un Iacomo Scala [parola indecifrabile che indica una funzione] del Governatore di Roma [altra parola indecifrabile] che aveva moglie e figli et parmi che anchor oggi ne siano vivi alcuni a le case del Corso che questo Iacomo le fabricò, né voglio per ora dirne altro serbandomene farlo a miglior studio» (G. P. Caffarelli, *Spoglio di notizie storico-genealogiche riguardanti famiglie romane disposto per ordine alfabetico. Lett. S-Z*, vol. II, Bibl. Ap. Vaticana, ms. Ferraioli 283, c. 59v). Per motivi cronologici questo Iacomo dovrebbe essere il nipote del Giacomo di cui scrive l'Andreini, mentre Flaminio ne era il figlio, probabilmente non il primogenito, dal momento che si dà al teatro e dunque è verosimilmente privo di mezzi di fortuna.

²⁰ Cfr. Tamburini 2009.

²¹ Cfr. F. Marotti, *Introduzione* a Scala 1976, p. XXX. Nel testamento dello Scala rinvenuto da Marotti, la bottega e l'insegna della Fama sono espressamente citate.

²² I nobili letterati che si riunivano intorno a Domenico Venier «hanno tolto in affitto la più bella bottega e nella più bella vista che sia in tutta la Merceria, intendendo tosto d'aprirla». Un gesuita di passaggio a Faenza relazionava allarmato nel 1541 che «huomini e donne», usi a disputare a Faenza questioni religiose «per le botteghe» erano «machiati di questa dottrina lutherana» (cito da Firpo 1993: 39).

sempre più pressanti chiusure controriformistiche.²³

Oggi si sa inoltre che lo stesso Scala nel 1624 (un anno che sarà anche quello della sua morte) avrebbe ricoperto la carica di “profumiere” anche presso il duca di Mantova.²⁴ Osservo allora che, secondo Marsilio Ficino, immagini e profumi possono influenzare lo spirito, rendendolo più atto a ricevere gli influssi celesti;²⁵ che la “profumeria” è una delle cinque tecnologie dell'alchimia;²⁶ e che di sensi del corpo (in questo caso l'olfatto) e di alchimia, come è noto, il teatro di Camillo è vivamente impregnato, sia in alcuni evidenti spunti specifici, sia nel senso generale di trasmutazione magica (attraverso la scomposizione e la ricomposizione degli elementi e del linguaggio) che il letterato friulano volle conferire al suo teatro. Una delle immagini significative della macchina camilliana era quella della «fanciulla che porta in capo gli odori», legata a Venere (Camillo 2015: 182, 236; Bolzoni, *Introduzione*, in Camillo 2015: 97). I profumi che quasi impercettibilmente invadono esseri animati, oggetti e atmosfere, sono forse il modo più sottile, ma anche il più adeguato ad esprimere il senso di comunione del creato. Benché Camillo sostenga che lo spirito di Cristo pervade ogni cosa e che «fuor del spirito de Christo non è scientia né sapientia», dalla macchina si sprigiona un pericoloso senso di religioso panteismo: quello, forse, condiviso anche dai nostri comici.

Una macchina di memoria del teatro: Il Teatro delle favole rappresentative

Flaminio Scala fu «attore, ma più letterato», come definito da Apollonio, accostato addirittura a Shakespeare dal Nicoll. Ebbe infatti, a detta della massima parte degli studiosi, una funzione centrale nel salto di qualità che le compagnie dell'improvvisa conobbero tra Cinque e Seicento. Coevo della prima generazione eroica dei comici, fu, secondo Francesco Bartoli – il più antico (1781) dei loro biografi – «il primo che alle Commedie dell'arte improvvisa abbia dato un ordine aggiustatissimo con tutte le buone regole, ed avendone inventate in gran numero». Una funzione in qualche modo riconosciuta anche dall'amico Andreini in uno dei sonetti che introducono il suo *Teatro delle favole rappresentative* (1611), se è vero che egli pensa il suo autore come colui che ha

²³ Cfr. Bolzoni 1981.

²⁴ La complessa trattativa tra lo Scala e il segretario dei Gonzaga è ricostruita in Ferrone 2014: 72; è noto che alla fine il comico portava con sé a Mantova «libri di teatro, ma anche di geomanzia e astrologia». È interessante notare come al momento della sua morte a Mantova nel settembre del 1624 si scriva dello Scala come del «S. Flavio profumiere di S.A.» (cito da Marotti, *Introduzione*, in Scala 1976: XLVII): le sue due attività, di attore e di profumiere-alchimista, sono viste fino alla fine come strettamente unite.

²⁵ Cfr. Ficino 1995: 266 (I. III, 20).

²⁶ Insieme alla «metallurgia eoreficeria», all'«arte tintoria», all'«imbalsamazione» e all'«arte farmaceutica»: Cfr. Hillman 2010: 19.

saputo risvegliare le Muse della scena e del teatro, «già sepolte in un profondo oblio». Secondo Sanesi e Apollonio fu «colui che propose e codificò nella compagnia dei Gelosi, il modello dell'Arte, quindi il canone accademico della recitazione improvvisa».

Fu lui dunque il più importante tramite dei comici con l'appena trascorsa stagione dell'Accademia veneziana e prima ancora con l'utopia trasmutatoria di Giulio Camillo? È all'influenza di quest'ultimo e delle sue propagini che potremmo ricondurre la straordinaria novità del suo operare, da tutti notata, la pubblicazione del suo *Teatro* nonché la sua attività di editore? È per la stessa influenza che nasce la compagnia «icsi onorata» dei Gelosi o che si accentua in essa il versante più culturalmente elevato, respingendone il livello più rozzo e sboccato – rappresentato dal bleniese *Zan Panza de Pecora* – e indicando un tratto che sarà seguito dalle grandi compagnie, non a caso, forse, dette “dell'Arte”?²⁷ Scala partecipò infatti, spesso con funzioni direttive, a diverse famose compagnie: oltre a quella dei Gelosi (è la partecipazione meno documentata), a quella dei Desiosi, a quella degli Uniti, degli Accesi, e (soprattutto) a quella dei Confidenti.²⁸

L'amicizia dell'Andreini con *Flavio*, dice Trapola in uno dei *Ragionamenti*, è di quelle rare, «dove i corpi sono diversi, e la volontà una sola» (F. Andreini 1987: 329) e infatti entrambi appaiono tesi a inventare nuove vie, a trovare e a imporre inediti territori di ricerca. L'Andreini, che si dice spaventato dalla nobiltà dei generi più «alti», si dispone «con cuor tremante» a scrivere in prosa e «a trattar quello che non era stato trattato ancora da scrittore alcuno»; aggiungendo che «se l'invenzione è quella che fa il Poeta, non è corona di Parnaso ch'io non meriti solo per questa nuova invenzione, avend'ella in sé del Comico e del Tragico rappresentativo» (F. Andreini, *Dedica ai lettori* nelle sue *Bravure* (1607), in Marotti e Romei 1991: 219). Potremmo ritrovare questo superamento della distinzione tra materie gravi e quelle meno gravi, e cioè quelle amorose e comiche, anche nel teatro di Camillo, là dove si sostiene la necessità di ricondurre la molteplicità nell'unità.²⁹ L'attore, scrive Francesco, è al di là di queste distinzioni: è incoronato in Parnaso, è poeta, è, come dirà suo figlio Giovan Battista, oratore. Anche l'arte oratoria del resto, osserva ancora Giovan Battista, (non solo il teatro) è «ruffiana eccellente», può corrompere gli animi con le insidiose armi della persuasione (G.B. Andreini, *La Ferza* (1625), in Marotti e Romei 1991: 496,

²⁷ Cfr. Tamburini 2010.

²⁸ Cfr. la relativa *Cronologia* in Burattelli, Landolfi, Zinanni 1993: I, 445-448.

²⁹ Cfr. Bolzoni, *Introduzione*, in Camillo 2015: 47

529);³⁰ mentre il teatro, se è al servizio della Fama (buona), della Virtù e dell'Onore, come nel motto dei Gelosi, può essere arte "alta" e nobile.

Un contatto personale di Flaminio con Giulio Camillo non è possibile per motivi anagrafici. Ma una forte consonanza di interessi dello Scala e anzi un suo porsi consapevolmente sulla scia degli studiosi delle arti della memoria e dell'eloquenza è quanto mai verosimile anche proprio a partire dalla sua opera: quel *Teatro delle favole rappresentative, ovvero La Ricreazione Comica, Boscareccia, e Tragica* che, continuando l'obiettivo dell'*Idea* camilliana sul fronte dello spettacolo, raccoglie e concretizza i modelli universali delle drammaturgie dei comici e l'infinita casistica dei molteplici casi umani, unendo spesso elementi tragici e comici, parola e gesto:³¹ una «summa globale della commedia all'improvviso, richiamandovi i nomi di tutti i colleghi più famosi della sua generazione, in una ideale mitica unione di un ipotetico 'all stars cast' [...] con l'intento di costruire il mito d'insieme della grande commedia all'improvviso delle grandi compagnie, che dai Gelosi di Francesco e Isabella vanno appunto ai secondi Confidenti di Flaminio Scala».³²

Rispetto agli Andreini lo Scala si spinge infatti anche più oltre: inventa un nuovo genere di scrittura. Una scrittura di canovacci non così concisa come quella che i comici affiggono dietro i telari, ma neanche così distesa come quella dei commediografi eruditi. Una scrittura che riunisce le parole e i gesti (le parole e le cose, le parole e le immagini) come gli elementi nei procedimenti alchemici e nella macchina di Camillo. Una scrittura che mette a frutto le tecniche e le conoscenze degli scrittori accademici, separando, come osserva Ciancarelli, il montaggio dei casi, la 'fabula', dalla preparazione delle parti dialogate, per riorganizzarle successivamente in nuove storie e in nuovi contesti drammaturgici.³³ Procedimento che ricorda anche, in altro campo, le suggestive operazioni di scomposizione e di ricomposizione effettuate dall'Arcimboldi. Come scrive Marotti, il *Teatro* dello Scala offre allora una «presentazione di *modelli* che costituiscono la base dell'arte dello spettacolo» e che si presentava al lettore «così come l'universo della scrittura gli si mostrava nel *Theatrum artis scribendi*, o (per scegliere un esempio al limite) l'universo dello scibile gli si era

³⁰ Anche Scala ricorda che Roscio assimilava la commedia alla retorica (cfr. F. Scala, Il Prologo del *Finto Marito* (1618), in Marotti e Romei 1991: 553). Barbieri scrive di confondere e non distinguere poeti con istrioni, recitanti con compositori (cfr. N. Barbieri, *La Supplica* (1636), in Marotti e Romei 1991: 593).

³¹ Per l'accostamento comico-tragico, Max Wolf osserva come lo scenario di Scala *Li tragici successi* preceda il *Romeo and Juliet* di Shakespeare e anche la versione di Lope de Vega (cfr. Marotti, *Introduzione*, in Scala 1976, pp. XXVII-XXVIII).

³² Marotti, *Introduzione*, in Scala 1976, pp. XLVII-XLVIII.

³³ Cfr. Ciancarelli 2008: 144-145.

mostrato nel Teatro della memoria del Camillo».³⁴

Se è vero che, come suggerisce Marotti, il *Teatro delle favole rappresentative* non fu il frutto di un'attività nostalgica o senile, ma che fu scritto con una logica precisa, e cioè, com'egli scrive, «per esercizio della mia professione di comico»,³⁵ si potrebbe suggerire un percorso diverso: un'attività iniziale partita dalla cultura “alta” di un giovane nobile letterato e attore inizialmente dilettante, appassionato lettore delle opere di Camillo come di quelle dell'Accademia Veneziana e anche appassionato sostenitore di un livello alto del teatro; un'attività progressivamente tesa a costruire, sia attraverso l'esercizio personale del rappresentare, sia attraverso la pubblicazione di un'opera di segno in qualche modo universale, la dignità letteraria di un genere nuovo, quello della scrittura d'attore. In questa impresa egli trovava un validissimo alleato in Francesco Andreini, altro personaggio importato al teatro da una famiglia pistoiese con pretese di nobiltà e da un'educazione e da imprese militari (da cui il suo *Capitano*).³⁶ L'apporto della moglie Isabella, anch'essa probabilmente di nobile famiglia,³⁷ anche se in questo senso meno esplicito,³⁸ fu certamente determinante: per il suo essere donna innanzitutto e per la sua eccezionale cultura di letterata e per essere «oratrice faconda» e celebrata poetessa; per avere incarnato più di ogni altro e più di ogni altra, per cultura e forse anche per nobiltà di ascendenze familiari, il “mito” di cui i comici necessitavano; e anche per aver respirato nelle sue due città di formazione, Venezia e Padova, il clima delle teorie del maestro di memoria Giulio Camillo.

Come nelle opere più o meno esplicitamente derivate dall'influenza camilliana, all'origine del *Teatro delle favole rappresentative* c'era la convinzione della «necessità di costruire dei repertori di luoghi tratti dai grandi scrittori e di collocare il materiale entro un sistema di memoria che ci permetta di avere a disposizione tutto ciò che ci serve al momento della scrittura, o della improvvisazione di un testo» (Bolzoni 1997: 43).

«I comici professionisti o dilettanti – osserva infatti Luciano Mariti – focalizzando sulle “parti” il

³⁴ Marotti, *Introduzione*, in Scala 1976: LII.

³⁵ Scala 1976: 2.

³⁶ Cfr. Ferrone 1993: 247-253.

³⁷ Cfr. E. Tamburini, *Attrici dell'arte e meretrices honestae: in margine alla recente attribuzione di un quadro del Veronese a Isabella Andreini*, relazione al Convegno di studio “Lo scandalo del teatro”, Bologna-Modena, 22-24 ottobre 2015 (in corso di stampa). In questo studio ipotizzo che il Paolo Canali, supposto padre di Isabella, appartenga in realtà alla nobile famiglia veneziana dei Canal, di cui un Paolo (1481-1508) fu infatti un famoso letterato umanista.

³⁸ Isabella, come il Valerini, appare infatti, principalmente tesa a elevare l'“arte” del teatro non tanto per mezzo di pubblicazioni nel campo, quanto attraverso la sua eccellenza nella poesia.

lavoro di composizione testuale e scenica, continueranno a comportarsi come i polimati: trasformando la molteplicità delle fonti statiche, anche classiche, in produzioni dinamiche, mescolando comicità ed erudizione, ripetendo e variando, senza mai proporsi, tuttavia, in funzione passiva e conservatrice. In altre parole, improvvisando. È questa l'eredità che i nuovi letterati lasciarono ai nuovi comici» (Mariti 2013: 93).

Non più un teatro come edificio di memoria senza alcun aggancio con il mondo della rappresentazione; ma un teatro che è ormai una realtà specifica e autonoma in senso moderno e che, come tale, ambisce a conquistarsi un posto, non solo non subalterno, ma di assoluto rilievo tra i mezzi espressivi: quello che Scala infatti rimanda ai letterati è, provocatoriamente, un testo. E se Riccoboni ha potuto scrivere che la costruzione delle *Favole Rappresentative* è debole e oscena,³⁹ questa scrittura ha però il potere di rivendicare all'attore-autore la dignità di creatore, creatore di parole e di gesti insieme e dunque suscitatore di emozioni. «I sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto»,⁴⁰ osserva lo Scala nel suo famoso Prologo al suo *Finto marito*, perché, come asseriva Ficino,⁴¹ il simile è sempre attratto dal suo simile.

Alla luce della presente indagine la centralità della compagnia dei Gelosi (uomini e donne, forse più i primi che le seconde) nel disegno di creare, in operatori e fruitori, una nuova consapevolezza della dignità del teatro appare con palpabile evidenza.

Non era dunque, forse, un “esempio al limite” quello di Giulio Camillo, ma, da parte di Marotti, l'intuizione di una influenza precisa.

³⁹ Cito da Marotti, *Introduzione*, in Scala 1976: XIX.

⁴⁰ «Gl'affetti si muovono più agevolmente da' [con i] gesti che con le parole» perché «i sensi da' sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto [che dai concetti], accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile»; e che infatti che gli amanti sono commossi più «da una lacrimuzza, da uno sguardo, da un bacio, per non dir di più [...] che dalla persuasiva [capacità di persuasione] di qual si voglia gran filosofo morale» (F. Scala, Il Prologo della commedia *Il Finto Marito* (1618), in Marotti e Romei 1991: 61). Anche attraverso questi principi lo Scala manifesta una familiarità degli attori (o di un certo tipo di attori) con quella cultura neoplatonica a cui si volgeva anche Giulio Camillo, che, com'egli scrive, intendeva esplicitare quel che negli antichi retori, impegnati a costruire sulle basi dell'intelletto, era probabilmente implicito e cioè l'attenzione ai sensi.

⁴¹ «L'amore nasce da similitudine. La similitudine è una certa qualità medesima in più subietti, sì che se io sono simile a te, tu per necessità sei simile a me. E però la medesima similitudine che costringe me che io ti ami, costringe te a me amare» (Ficino 1914: 40). Ficino si riallaccia in tal modo al *Fedro* e al *Convivio* platonico: cfr. Bolzoni 2010: 251.

Bibliografia

Adorni Braccesi, Simonetta

2007 *Fra eresia e ermetismo: tre edizioni italiane di Enrico Cornelio Agrippa di Nettesheim*, in «Bruniana e Campanelliana», XIII.

Andreini, Francesco

1987 *Le Bravure del Capitano Spavento*, a cura di Roberto Tessari, Giardini, Pisa.

Bellori, Giovanni Pietro

1672 *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, success. al Mascardi.

Bologna, Corrado

1991 *Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, in «Venezia Cinquecento», n.2.

Bolzoni, Lina

1981 *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in Laetitia Boehm e Ezio Raimondi, a cura di, *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Il Mulino, Bologna.

1995 *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino.

1997 *Memoria letteraria e iconografica nei repertori cinquecenteschi*, in Paola Barocchi e Lina Bolzoni, a cura di, *Repertori di parole e immagini. Esperienze cinquecentesche e moderni 'databases'*, Scuola Normale, Pisa.

2010 *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino.

Bora, Giulio, Kahn-Rossi, Manuela e Porzio, Francesco, a cura di

1998 *Rabisch: Il grottesco nell'arte del Cinquecento: L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Skira, Milano.

Burattelli, Claudia, Landolfi, Domenica e Zinanni, Anna, a cura di

1993 *Comici dell'arte. Corrispondenze*, Le Lettere, Firenze, 2 vol.

Camillo, Giulio

1552 *Tutte le Opere*, G. Giolito de' Ferrari, Venezia.

2015 «*L'idea del teatro*» con «*L'idea dell'eloquenza*», il «*De transmutatione*» e altri testi inediti, a cura di Lina Bolzoni, Adelphi, Milano.

Ciancarelli, Roberto

2008 *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma.

Dolce, Ludovico

2001 *Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria*, a cura di Andrea Torre, Scuola Normale, Pisa.

Ferrone, Siro

1993 *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa fra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino.

2014 *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, Einaudi, Torino.

Ficino, Marsilio

1914 *Sopra lo Amore ovver Convito di Platone*, a cura di Giuseppe Rensi, Lanciano, Carabba.

1995 *Sulla vita*, a cura di Alessandra Tarabochia Canavero, Rusconi, Milano.

Firpo Massimo

1993 *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Gius. Laterza, Roma-Bari.

Hénin, Emanuelle

2003 *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz.

Hillman, James

2010 *Alchemical psychologie*, Spring, Putnam (trad. it. *Psicologia alchemica*, Adelphi, Milano 2013).

Lomazzo, Giovanni Paolo

1590 *Idea del Tempio della Pittura nella quale egli discorre dell'origine & fondamento delle cose contenute nel suo Trattato dell'arte della Pittura*, P. G. Pontio, Milano.

1973-74 *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, Marchi & Bertolli, Firenze, 2 vol.

1993 *Rabisch*, testo critico e commento di Dante Isella, Einaudi, Torino.

Mariti, Luciano

2013 *Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un 'Campionario' di documenti inediti*, in «Teatro e Storia», XXVII, n. 34.

Marotti, Ferruccio e Romei, Giovanna

1991 *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma.

Olivato, Loredana

1979 *Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio*, in «Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura A. Palladio», XXI.

Ordine, Nuccio

1996 *La cabala dell'asino. Asinità e conoscenza in Giordano Bruno*, Liguori, Napoli.

Ripellino, Angelo Maria

1973 *Praga magica*, Einaudi, Torino.

Scala, Flaminio

1976 *Il Teatro delle Favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano.

Stabile, Giorgio

1974 *Camillo, Giulio, detto Delminio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17.

Tamburini, Elena

2009 *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, in «Studi secenteschi», L.

2010 *"Commedia dell'arte": indagini e percorsi intorno a un'ipotesi*, in «www.Drammaturgia.it», al link:

<http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4644>

2011 *I comici Gelosi e l'Accademia della Val di Blenio*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti (III): La Commedia dell'Arte, lo spettacolo dall'umanesimo al barocco*, in «Biblioteca teatrale», n. 97-98.

2014 *Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un'ipotesi*, in *Culture del Teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra*, Atti delle Giornate di Studi, Roma, 3-4 ottobre 2013, a cura di Rino Caputo e Luciano Mariti, Edicampus, Roma.

2016 *Sull'impresa dei Gelosi: Giano e il suo motto*, in *Illusione scenica e pratica teatrale. Atti del convegno internazionale di studio in onore di Elena Povoledo (Venezia 16-17 novembre 2015)*, a cura di Maria Ida Biggi, Le Lettere, Firenze.

2017 *Culture ermetiche e commedia dell'Arte: comici e pittori "all'improvviso", attrici e cortigiane*, Aracne, Roma.

Tornitore, Tonino

1988 *Scambi di sensi. Preistorie delle sinestesie (sec. XV-XVII)*, Centro Scientifico Torinese, Torino.

Valerini, Adriano

2011 *La Celeste Galeria di Minerva*, a cura di Daniela Caracciolo, edifir, Firenze.

Yates, Frances Amelia

1964 *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, Routledge and Kegan, London (trad. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1969, da cui si cita).

1966 *The art of memory*, Routledge and Kegan, London (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi 1972).

Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto

di Arianna Frattali

Perché il teatro di Metastasio

Obiettivo precipuo di questo studio è fare il punto sulla ricollocazione del libretto per musica settecentesco nel panorama degli studi teatrali, portando avanti una riflessione sulle concezioni metastasiane intorno al testo drammatico, allo spettacolo e ai loro rapporti reciproci. Pietro Metastasio, infatti, è stato per anni relegato al panorama dei soli studi letterari come esponente di uno stile galante di gusto arcadico nella versificazione, per essere poi giustamente restituito, negli anni Ottanta del Novecento,¹ sulla scorta di alcuni principi della semiotica teatrale, al contesto storico-culturale di riferimento, rivalutando la dimensione performativa dei suoi testi.

Si tratta infatti di un poeta per il quale la meccanica perfetta delle ariette strofiche e la progressione dinamica dell'azione nei recitativi devono molto alla pratica costante della scena, alla frequentazione di una generazione di attori-cantanti senza pari nell'esecuzione dei recitativi stessi, all'interiorizzazione di un sistema di versi intrinsecamente cantabili – quelli del dramma barocco – nei pezzi chiusi, al tirocinio presso i teatri venali italiani. Il ruolo ufficiale di poeta di corte a Vienna, dopo il 1730, se da un lato consoliderà, infatti, dal punto di vista compositivo, alcune tematiche e forme della poesia per musica, non aggiungerà molto alla sapiente gestione del congegno drammatico e delle sue componenti spettacolari, che il drammaturgo già possiede nel quinquennio precedente al prestigioso incarico.

Per questo, ho deciso di enucleare alcuni elementi performativi del libretto metastasiano attraverso la fortuna del suo primo melodramma, *Didone abbandonata*, eseguito a Napoli nel 1724² e poi ripreso e modificato per le più note piazze teatrali italiane. In seguito al grande successo riportato nella prima *tournee* italiana, quest'opera viene infatti intonata numerose volte da molti musicisti nei teatri di tutta Europa sino alla prima metà dell'Ottocento, seppure con tagli e varianti dovute alle esigenze della scena, come ai cambiamenti di gusto nel pubblico operistico.

¹ Cfr. Sala Di Felice 1983, ora si legge anche in Sala Di Felice 2008; Sala Di Felice e Sannia Nowé 1985; AA. VV. 1985.

² Recentemente (2014) ho ripubblicato questa versione del libretto, con nota al testo e saggi dedicati alla sua fortuna letteraria e scenica per ETS, Pisa.

La tragica fine della regina cartaginese – nella rilettura metastasiana – travalica infatti i confini dell'opera in musica, dando luogo a molteplici rivisitazioni e sconfinando in altri generi, altri linguaggi, altri codici dello spettacolo, che vanno dal teatro delle marionette³ alle parodie comiche⁴ o dialettali,⁵ dal *masque* al ballo pantomimo.⁶ Proliferano, così, a partire dalla metà del secolo, le versioni recitate, o anche solo agite, molte fuori dal controllo dell'autore, altre oggetto di apprezzamento da parte di Metastasio stesso, come dimostra la sua lettera inviata a Gasparo Angiolini per il debutto del ballo pantomimo *La partenza di Enea, o sia Didone abbandonata* a San Pietroburgo, nel 1766: «Son ormai quarant'anni che la mia povera Didone assorda dei suoi lamenti tutti i teatri d'Europa; e né pur uno dei vostri colleghi avea saputo fin ora farne il mirabile uso che voi ne avete fatto»⁷ (Metastasio 1954: 516). Il lamento della sfortunata regina cartaginese, consegnato al drammaturgo romano da una tradizione teatrale che aveva costruito sul soggetto classico un nutrito repertorio, soprattutto musicale, già nei secoli precedenti – pensiamo a *Dido and Aeneas* di Henry Purcell – riecheggia dunque per tutto il secolo sulle scene europee, passando attraverso molteplici rivisitazioni, più o meno fortunate, ma costituendo sempre un termine di paragone con cui la pratica della scena operistica (e non solo) deve fare i conti.

Molti, infatti, sono i riferimenti intertestuali presenti nei libretti settecenteschi in cui «domina incontrastata l'esemplarità metastasiana» (Piperno 2012: 141), citando in modo emblematico il titolo della *Didone* divenuto ormai proverbiale. Qualche esempio: ne *I rigiri delle canterine*⁸ Olimpia commenta con queste parole, uno sfogo di gelosia della cantatrice Ersina: «si può sentir di peggio? Udite, udite / se non par ch'ella recita una scena / della *Didone abbandonata*» (Vitturi 1745: 27). E ne *Il teatro comico* di Goldoni i versi che la cantatrice Eleonora – impersonata da Vittoria Falchi – recita, per offrire un saggio delle proprie capacità, sono una parodia metastasiana originariamente destinata al canto e intitolata la *Didone bernesca*. Quei versi, in effetti, riprendono i primi, celeberrimi, pronunciati dalla *Didone abbandonata*, testimoniando come, «negli anni del Sant'Angelo, parallelamente, il peso della memoria di Metastasio nella drammaturgia goldoniana» – inizi – «a riversarsi nelle effusioni della commedia e nel raggio più alto delle passioni della

³ Cfr. Zaggia 2004.

⁴ Cfr. Mangini 2004: 587-602.

⁵ Cfr. Biancini 2003: 137-172.

⁶ Cfr. Zambon 2004: 603-622; Aimo 2012: 71-82.

⁷ Lettera di Metastasio del 9 dicembre 1766 a Gasparo Angiolini.

⁸ *Dramma giocoso*, libretto di Bartolomeo Pitturi e musica di Francesco Maggiora, stampato a Venezia.

tragicommedia» (Vescovo 2004: 577). E ancora, il tono patetico ed il finale tragico della *Didone* segneranno grande successo del soggetto anche come dramma recitato, se la stessa Adelaide Ristori – rimasta a corto dei ruoli prediletti a causa della censura – sposterà, nel 1859, il lamento della regina cartaginese, seppure con qualche nota di divertita ironia: «Son regina e sono amante, e l'impero io sola voglio del mio soglio e del mio cor – frun frun – chi me lo avesse detto che dovea far Didone abbandonata dal Sig. Enea!»⁹ (Viziano 1989: 176).

Cos'è il libretto settecentesco

Per spiegare questo vero e proprio fenomeno di globalizzazione culturale che è il melodramma settecentesco, occorrono alcune premesse di carattere metodologico funzionali ad identificare l'oggetto di studio, seppure in assenza di oggetto vero e proprio, dato che l'evento rappresentativo non può essere ricreato nella sua globalità e complessità. Se, come sostiene Reinhard Strohm, «nel teatro conta più la sopravvivenza della funzione che non la permanenza dell'opera» – l'opera italiana del Settecento (e in parte dell'Ottocento) assolve infatti – «funzioni che più tardi sono state assunte dal cinema e che, oggi, il cinema sta cedendo sempre più alla televisione» (Strohm 1981: 12-13).

Traccia materiale di quello che è stato un vero e proprio fenomeno di massa può essere ravvisata ad oggi – oltre che nei grandi teatri all'italiana disseminati nel nostro paese e non sempre ancora attivi – nel libretto, seppure mutilo, talvolta, della sua componente musicale, come di quella scenografica. Esso può essere definito un «geno-testo» (Ubersfeld 2008: 15-16) costruito prima dello spettacolo e distribuito (spesso a pagamento) in sala avanti la rappresentazione, con una prassi strettamente legata allo svilupparsi dell'industria del divertimento. Questa prassi comporta una divaricazione necessaria fra la stampa e la rappresentazione, rendendo particolarmente difficoltosa una ricostruzione attendibile dell'evento spettacolare, soprattutto a partire dalla volontà dell'autore del testo drammatico. Esistono inoltre delle vistose lacune nella ricostruzione filologica della musica operistica del diciottesimo secolo dovute soprattutto agli accidenti occorsi alla trasmissione della partitura, che si ripercuotono sul reperimento della stessa partitura da parte degli studiosi. La musica (almeno sino alla fine del secolo) circola infatti manoscritta e per

⁹ Cfr. anche Frattali 2014b: 129-135.

questo motivo esistono varianti significative fra il testo drammatico riportato nei libretti stampati e quello inserito, spesso a mano, in partitura.

Ma alcuni libretti – come quello di *Didone* – che hanno valicato il secolo, possono essere studiati anche come una rete, un insieme di nodi costituiti da parole chiave, quelli che potremmo definire (col linguaggio contemporaneo legato al mondo digitale) ipertesti. Siamo di fronte infatti ad «un’irripetibile docilità strutturale del testo», che non oppone resistenza «all’aggressione di germi atti al suo stesso dissolvimento» (Chegai 1998: 38-39). Se nelle molteplici rivisitazioni del libretto si perde irrimediabilmente l’idea di tragedia in musica coltivata dal suo autore al momento della scrittura, si assiste tuttavia ad un fenomeno di digestione e contaminazione letteraria e teatrale, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria.

Assistiamo dunque a tagli del recitativo e rimaneggiamenti continui nel sistema delle arie e dei personaggi, con l’obiettivo di semplificare libretti di difficile comprensione all’estero, come pure di ottemperare ad esigenze di *cast*, in cui i cantanti vivono forti rivalità interne.¹⁰ A titolo di esempio, per controbilanciare la distribuzione delle parti nel 1724 senza scontentare nessuno, la protagonista Didone – interpretata nella versione napoletana dalla celebre Romanina – canta un numero di arie inferiore a quello dell’antagonista Iarba, quest’ultimo interpretato, *en travesti*, dal famoso contralto Antonia Merighi. E non solo, in numerosi casi, viene rimaneggiato il finale per esigenze legate alla *location* e ricontaminata l’opera con altri generi di spettacolo: negli allestimenti di Reggio Emilia (1725) e Dresda (1742) l’incendio conclusivo è infatti sostituito da una tempesta marittima, a causa delle scarse dimensioni del teatro; e al Theatre Royal Haymarket di Londra, nel 1792, si sconfina addirittura nella tradizione fantastica del *masque*, sia arricchendo la scenografia con processioni di elefanti, dromedari e cori di Nereidi (previsti in parte già dalle didascalie del libretto), che con elementi attinenti alla dimensione del fantastico del tutto assenti, originariamente, in esso.¹¹

Il libretto metastasiano non è solo genotesto ed ipertesto, ma anche fossile del palcoscenico, perché della prova di esso porta tracce indelebili nella sua edizione definitiva, consegnata dal poeta alle stampe di tutte le sue opere. A partire dagli anni Cinquanta del Settecento, infatti, la

¹⁰ Cfr. Candiani 1998.

¹¹ Per una ricostruzione più dettagliata di questi eventi, cfr. Frattali 2014a: 185-195.

volontà da parte di Metastasio di raccogliere il *corpus* dei suoi libretti in una versione editoriale che fosse da lui rivista si concretizza in almeno tre edizioni: la Quillau¹² del 1755, la Reale¹³ del 1757 e l'Hérissant,¹⁴ quest'ultima pubblicata tra il 1780 e il 1784.¹⁵

L'idea di riconsegnare la propria scrittura ai posteri nasce tardi nel poeta ed in una fase di profonda revisione dei principi estetici della sua poesia, anche e soprattutto alla luce dei mutamenti di stile di un melodramma sempre più concentrato sul virtuosismo vocale, a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo. Alcuni libretti del periodo italiano – anteriori al 1730 – e fra questi *Didone*, appaiono tagliati e semplificati nei recitativi, soprattutto nel primo atto, con alcuni spostamenti nei pezzi chiusi volti a potenziare la concentrazione drammatica sull'azione, eliminando gli episodi secondari.

Tale operazione, relativa in gran parte agli allestimenti madrileni del 1752 e poi sedimentata nell'ultima edizione di tutte le opere, se tende da un lato a semplificare dialoghi e trama, propende dall'altro per arricchire la vicenda di nuovi elementi spettacolari. Si legga, a titolo d'esempio, la didascalia che introduce l'arrivo di Iarba con seguito di Mori al palazzo di Cartagine (I, 5), nella versione del '24: «IARBA sotto nome d'Arbace ed ARASPE con seguito de' mori, comparse, che conducono tigri, leoni e portano altri doni per presentare alla regina, e detti» (Metastasio 2014: 101), rispetto a quella del '52, poi ripresa in Hérissant: «Mentre al suono di barbari stromenti si vedono venire da lontano Iarba ed Araspe con seguito di mori e comparse che conducono tigri, leoni e recano doni da presentare alla regina» (Metastasio 2002: 76).

Questo lungo processo di modifica del testo avviene dunque a ridosso della scena, se il testo stesso reca traccia di elementi relativi alla nuova scenografia e al rinnovato gusto musicale attraverso la dilatazione delle didascalie d'ambiente con l'inserzione, in particolare, di numerose indicazioni sonore; tutto ciò testimonia un effettivo allargamento dell'organico orchestrale e della sua coloritura timbrica, a partire dalla metà del Settecento, che trova riscontri concreti nella documentazione relativa alla pratica dell'epoca.

¹² *Poesie del sig. Abate Pietro Metastasio*, Veuve Quillau Parigi, 1755-57, 9 voll.

¹³ *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Reale, Torino, 1757-68, 10 voll.

¹⁴ *Opere del signor Abate Pietro Metastasio*, vedova Hérissant, Parigi, 1780-83, 12 voll.

¹⁵ Per un resoconto più dettagliato sulle vicissitudini del testo con relativi riferimenti bibliografici aggiornati, cfr. Frattali 2014c: 9-39.

La performatività della scrittura metastasiana

Passiamo dunque ad analizzare la performatività del testo metastasiano inteso sia come genotesto, che come fossile del palcoscenico, valutandone, attraverso alcuni esempi, la forte natura prescrittiva, da un lato, e l'intrinseca flessibilità dall'altro. Sulla base degli studi di Jacques Joly¹⁶ e di Elena Sala Di Felice,¹⁷ è stata rilevata un'interazione profonda fra i libretti di Metastasio e il contesto rappresentativo per il quale essi sono stati concepiti. Dalla loro analisi emerge infatti come il poeta romano pensi in termini di rappresentazione, componendo le sue arie al clavicembalo ed immaginando lo spazio visivo anche attraverso l'iconografia coeva, oltre che alle sontuose scenografie realizzate da scenografi italiani 'esportati' in tutta Europa, come i fratelli Galliari.

Il primo elemento a supporto di questa tesi è la disseminazione, nel testo, di didascalie volte a determinare sia i movimenti sul palcoscenico che la recitazione vera e propria. Nella *Didone* esse riguardano soprattutto i movimenti essenziali dei personaggi, ovvero i gesti necessari allo svolgimento dell'azione. Rilievo particolare viene conferito ad alcuni atti che scandiscono i momenti drammatici della scena: buttarsi in ginocchio, scoppiare in lacrime, snudare o gettare la spada; mentre altre didascalie, che potremmo definire d'interpretazione, mirano ad agevolare la comprensione del testo, col precisarne gli *a parte*, le parole dette piano o di nascosto, le reazioni o i detti inosservati, interrotti, meravigliati, simulati.

Ancora un esempio dal primo atto, scena quinta, in cui Didone e Iarba (re de' Mori che mira alla mano della regina e alla conquista di Cartagine) si affrontano nella sala del trono. Il sovrano straniero si presenta con il suo seguito sotto le mentite spoglie dell'ambasciatore Arbace. Didone paventa l'abbandono di Enea, ma non vuole mostrarlo alla delegazione dei Mori che si presenta al suo cospetto. Parlando a quello che reputa solo un portavoce di Iarba, Didone scandisce i movimenti della sala, tramite didascalia implicita:

«Mentr'io n'acetto il dono
larga mercede il tuo signor riceve
ma s'ei non è più saggio,

¹⁶ Cfr. Joly 1985: 277- 291.

¹⁷ Cfr. Sala Di Felice 1983.

quel ch'ora è don può divenir omaggio.

(Come altiero è costui). Siedi e favella».

(Metastasio 2014: 101)

La regina accoglie dunque nella sala il seguito di fiere (*tigri e leoni*, come da didascalia esplicita d'ambiente) e di Mori che portano tesori e gemme, invitando a sedersi l'altero Arbace, troppo altero per essere solo un ambasciatore. Ne deriva un acceso confronto verbale che scandisce l'intera scena, concludendosi con una minaccia di Iarba che sfocia nella risolutezza della regina: «Pensa meglio o Didone». / «Ho già pensato», seguito dalla didascalia «*Si levano da sedere*» (Metastasio 2014: 104) carica di una prescrittività di azione che orienta i movimenti in scena lungo la linea simbolica alto/basso. Adesso i due sovrani si fronteggiano, senza alcun segno di sottomissione da parte della donna, che canta solenne e furiosa la sua celebre aria di *entrata* fra le quinte: «Son regina e son amante / e l'impero io sola voglio / del mio soglio e del mio cor» (Metastasio 2014: 104).

Esistono poi didascalie esplicite d'ambiente, che, aggiunte a posteriori rispetto alla prima rappresentazione del dramma e alle sue repliche successive, enucleano alcuni aspetti legati fortemente alla materialità della scena. Pensiamo alla didascalia finale con *Licenza* che introdotta da Metastasio per la rappresentazione madrilena del 1752 e poi fatta confluire nell'edizione Hérissant di tutte le sue opere, quest'ultima considerata, a detta del poeta stesso, espressione finale della propria volontà d'autore. La didascalia, prescrivendo dettagliatamente l'azione di Didone che «dicendo le ultime parole [...] corre a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della reggia» prevede poi l'insorgere di una tempesta marina assecondata dal «tumulto di strepitosa sinfonia», che si avvicina progressivamente all'incendio, mentre «va crescendo la violenza delle acque». Il frangersi e biancheggiare delle onde «nell'incontro delle opposte ruine, lo spesso fragore de' tuoni, l'ininterrotto lume de' lampi e quel continuo muggito marito che suole accompagnare le tempeste, rappresentano l'ostinato contrasto dei due elementi». Trionfando finalmente l'acqua sul fuoco, «si cangia l'orrida in lieta sinfonia; e dal seno dell'onde già placate e tranquille sorge la ricca e luminosa reggia di Nettuno», il cui tempio compare già nella terza mutazione di scena del primo atto, in quanto divinità protettrice di Cartagine. A questo punto, la scenografia potrebbe prevedere (negli intenti metastasiani) una macchina, perché Nettuno «assiso

nella sua lucida conca, tirata da mostri marini e circondata da festive schiere di nereidi e di tritoni» (Metastasio 2002: 136) canta la licenza encomiastica dedicata ai sovrani madrileni.

Ricordando che l'incendio finale è sostituito da una tempesta marittima in almeno due precedenti rappresentazioni note (a Reggio Emilia nel 1727 e a Dresda nel 1742), possiamo facilmente dedurre che l'espedito scenografico, originariamente nato per assecondare alcune specifiche logistiche, abbia poi suggerito al drammaturgo una nuova possibilità di messinscena per la spettacolare conclusione del dramma, a cui esso deve, in parte, il suo formidabile successo. A causa delle scarse possibilità illuminotecnica ed illusionistiche del Teatro di Dresda, Francesco Algarotti, poeta revisore del libretto, comunica infatti a Metastasio alcune modifiche: «M. Hasse mi pregò di fare alcun cangiamento alla fine, in cui non si poteva in questo picciolo Teatrino rappresentar l'incendio» (Algarotti 2011: 176-177). E Metastasio, pur dimostrandosi soddisfatto di esse, ribadisce l'importanza dell'incendio conclusivo per la buona riuscita della meccanica drammaturgica con cui è costruito il testo: «Non è facile ch'io spieghi quali motivi di ammirazione [...] abbia incontrato che la *Didone* abbia potuto essere eletta, anche senza l'incendio a cui l'ho sempre creduta in gran parte debitrice di sua fortuna» (Metastasio 1951: 230-231).

I teatri settecenteschi più grandi prevedono, nel Settecento, l'uso di fiamme vive in scena (di qui i numerosi incendi che li distruggono nel corso del secolo) e giochi luministici importanti per gli allestimenti di maggior pregio e dunque non è sempre possibile adattare questi effetti alla *location*. Più semplice invece approntare una tempesta marina con macchinari che simulano onde in cartapesta, facilmente riciclabili da altre situazioni teatrali. L'espedito non è certo una novità e forse proprio l'abitudine di rivedere il catastrofico finale in questa forma suggerisce a Metastasio la didascalia madrilena, dimostrando, ancora una volta, come la prassi della scena faccia irruzione nel testo drammaturgico, che ne fossilizza la traccia verbale. Per il pubblico madrileno, alla metà del secolo, si prospetta una spettacolarità al quadrato: somma di due catastrofi naturali, lotta di due elementi fra loro opposti che nasce ai margini del palcoscenico e sul palcoscenico confluisce nuovamente.

Metastasio oltre Metastasio

Dedichiamo un'ultima riflessione alla ricezione metastasiana, oltre i confini cronologici e di genere. Se nelle molteplici rivisitazioni del libretto si perde irrimediabilmente l'idea di tragedia in musica

coltivata dal suo autore al momento della scrittura, si assiste tuttavia ad un fenomeno di digestione e contaminazione letteraria e teatrale, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria. Oltre alle numerosissime intonazioni musicali che hanno spinto musicisti diversi fra loro, per stile e gusto, come Sarro, Vinci, Albinoni, Jommelli, Piccinni, Galuppi, Hasse, Mercadante (per citare i più noti, alcuni molto graditi al poeta, altri meno) a misurarsi con questo testo, esiste anche, come già ricordato in precedenza, un vero e proprio sconfinamento di esso in altri generi di spettacolo.

Pertanto, il progressivo declinare della fortuna di questo dramma intonato (che non supera gli anni trenta dell'Ottocento) è legato più alla forma metrico-sintattica del testo, che alla sua costruzione drammaturgica, riguardando principalmente il mondo dell'opera. L'assenza di *happy end*, canonico di genere, nel Settecento, come l'accento posto sulla follia amorosa della protagonista, traghettano infatti la *Didone abbandonata* verso il melodramma ottocentesco, aprendo le scene alle appassionate quanto sfortunate eroine del secolo successivo. La tragica fine della regina cartaginese, mediata attraverso la sensibilità settecentesca, sconfinerà dunque, nel corso del diciannovesimo secolo, in altri generi, altri linguaggi, altri codici dello spettacolo.

Ad oggi, non assistiamo ad un Metastasio messo in scena secondo Metastasio: i pochi tentativi filologici di riproporre le intonazioni originarie di questa opera in musica non sono in grado di catturare l'orecchio dell'ascoltatore contemporaneo mediante un'esecuzione declamata, molto vuota e scarna dal punto di vista armonico. D'altro canto, l'unico allestimento moderno della *Didone*, quello del Teatro Lirico di Spoleto del 2006,¹⁸ lo ripropone nella veste musicale di Baldassarre Galuppi, che, con i suoi virtuosismi e fioriture vocali, assomiglia quanto più a ciò che disturbava il drammaturgo verso la metà del secolo, arrivando persino a suggerirgli, nello sconforto, di destinare ormai il testo alla sola recitazione, negandogli per sempre quella necessità del canto da cui era originariamente scaturito.

¹⁸ Spoleto, Teatro Caio Melisso, 22, 23, 24 settembre 2006. Personaggi e interpreti: *Didone* Alla Gof, Stefania Grasso; *Enea* Federica Giansanti; *Selene* Maria Agresta; *Araspe* Federica Carnevale; *Osmida* Giuseppe Varano; *Jarba* Andrea Carè; *Servo Amore* Graziano Sirci. Direttore: Franco Piva. Regia, scene e costumi: Lucio Gabriele Dolcini. Aiuto regista: Graziano Sirci. Clavicembalo: Paolo Gonnelli. Maestri collaboratori: Andrea Amarante, Carlo Negro, Antonella Poli. OTLis 2006: Orchestra del Teatro Lirico Sperimentale. La partitura originale manoscritta di Baldassarre Galuppi si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Bibliografia

AA. VV.

1985 *Convegno per il centenario della morte*, Istituto di studi romani, 25-27 maggio 1983, Accademia Nazionale dei Lincei.

Aimo, Laura

2012 *Dicotomie o sinergie? Gaspare Angiolini e l'originalità della danza*, in Alessandro Pontremoli e Patrizia Veroli, a cura di, *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Aracne, Roma, pp. 71-82.

Algarotti, Francesco

2011 *Lettere Prussiane di francesco Algarotti (1712-1764) mediatore di culture*, a cura di Rita Unfer Lokoschik e Ivana Miatto, Il Leggio, Sottomarina di Chioggia.

Biancini, Laura

2003 *La Didona der Metastasio. Metastasio e il teatro popolare romano*, in Francesco P. Russo, a cura di, *Metastasio nell'Ottocento*, Aracne, Roma, pp. 137-172.

Candiani, Rosy

1998 *Pietro Metastasio da poeta di teatro a 'virtuoso' di poesia*, Aracne, Roma.

Chegai, Andrea

1998 *L'esilio di Metastasio. Forma e riforma dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Le Lettere, Firenze.

Frattali, Arianna

2014a *In scena*, in Pietro Metastasio, *Didone abbandonata*, ETS, Pisa.

2014b *"Son regina e sono amante": la regalità al femminile nella "Didone abbandonata" di Pietro Metastasio*, in Roberta Carpani, Laura Peja e Laura Aimo, a cura di, *Scena Madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 129-135.

2014c *Dentro il testo*, in Metastasio, *Didone abbandonata*, a cura di Arianna Frattali, pp. 9-39.

Joly, J.

1985 *Le didascalie per la recitazione nei drammi di Metastasio*, in *Convegno indetto in occasione del secondo centenario della morte di Metastasio* (Roma, 25-27 maggio 1983), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, pp. 277-291.

Mangini, Giorgio

- 2004 *Il Metastasio recitato ed altri paradossi*, in Maria Giovanna Miggiani, a cura di, *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna, pp. 587-602.

Metastasio, Pietro

- 1951 *Tutte le opere*, vol. III, a cura di Bruno Brunelli, Mondadori, Milano.
1954 *Tutte le opere*, vol. IV, a cura di Bruno Brunelli, Mondadori, Milano.
2002 *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, Marsilio, Venezia.
2014 *Didone abbandonata*, a cura di Arianna Frattali, ETS, Pisa.

Piperno, Franco

- 2012 *Lessico musicale nella librettistica settecentesca di soggetto metateatrale*, in Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, a cura di, *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Turchini, Napoli.

Sala Di Felice, Elena

- 1983 *Metastasio. Ideologia, drammaturgia e spettacolo*, Franco Angeli, Milano.
2008 *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*, Aracne, Roma.

Sala Di Felice, Elena e Laura, Sannia Nowé, a cura di

- 1985 *Metastasio e il melodramma*, Atti del seminario di Studi, Cagliari, 29-30 ottobre 1982, Liviana, Padova.

Strohm, Reinhard

- 1981 *L'opera italiana nel Settecento* (Versione italiana condotta sull'edizione tedesca, riveduta e ampliata), Marsilio, Venezia.

Ubersfeld, Anne

- 2008 *Leggere lo spettacolo*, edizione italiana a cura di Mara Fazio, Marta Marchetti, Carocci, Roma.

Vescovo, Piermario

- 2004 *«L'armonia dei cucchiari»: Metastasio nello specchio dei comici*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna.

Vitturi, Bartolomeo

- 1745 *I rigiri delle cantarine*, Venezia, appresso Modesto Fenzo, stampatore a Sant'Angelo.

Viziano, Teresa

- 1989 *Dall'Europa a Napoli: Adelaide Ristori*, in *Il teatro di Mercadante. La storia, il restauro*, a cura di Tobia R. Toscano, Electa, Napoli.

Zaggia, Antonella

2004 *Le Didone abbandonate. Metastasio per 'bambocci' a Venezia*, in Maria Giovanna Miggiani, a cura di, *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia 14-16 dicembre 1999), Forni, Bologna, I, pp. 471-484.

Zambon, Rita

2004 *Metamorfosi dei soggetti metastasiani nel teatro di danza fra Sette e Ottocento*, in Maria Giovanna Miggiani, a cura di, *Il canto di Metastasio*, pp. 603-622.

La Penteseilea di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele

di Giulia Raciti

È furore dionisiaco, è brama divoratrice, è desiderio straripante di un *Eros* ritmante col suo *Thanatos*: è *Pentesilea* di Kleist, il dramma che, come scrive l'autore, è intriso di tutto lo splendore e il lerciume insieme della sua anima lacerata.¹

Una tragedia analitica *ante litteram*, insomma, in cui il drammaturgo prussiano rivisita il leggendario racconto della regina delle Amazzoni che si abbatte nel campo di battaglia dei greci e dei troiani per fare razzia di prigionieri e condurli a Temiscira, patria utopica dove officiare con le prede la Festa delle Rose, un bacchanale atto alla perpetuazione della stirpe amazzonica. Nel dramma kleistiano *Pentesilea* viola, però, la Legge dello Stato delle donne, che impone di vincere in combattimento lo sposo assegnato a sorte da Ares, e cerca famelica Achille, l'eroe predestinato sul letto di morte dalla madre Otrera, e innanzi alla cui vista precipita nella vertigine del desiderio.

È per tal via che Kleist deborda i confini della trama classica e capovolge il gioco dello sguardo, innervando un originale percorso di variazione sul mito. Secondo fonti certificate, infatti, è il Pelide a innamorarsi della centaura della Scizia dopo averla guardata morente per il colpo infertole dalla sua mano (Grimal 2001: 498-499); nell'opera in questione, invece, è *Pentesilea* che posa lo sguardo voglioso sul figlio della Nereide e se ne innamora, ovvero lo sceglie come avversario da combattere, da vincere e da divorare, facendo così deflagrare quello spirito apollineo – secondo quanto di norma attribuito all'*eros* femminile – in orrifico eccesso dionisiaco.²

La *Pentesilea* di Kleist, quindi, specchio della psiche scissa del poeta, si configura come la tragedia delle pulsioni forgiata direttamente dall'inconscio, che paga il prezzo della sua foriera e sconvolgente sensibilità "postmoderna" con la tiepida accoglienza dei contemporanei del drammaturgo, il quale scrive in una lettera a Goethe: «La mia *Pentesilea*, pur appartenendo al presente, dovrà attendere un teatro futuro per essere rappresentata» (Quartucci 1988: 73).

Composta, difatti, da ventiquattro scene serrate in atto unico, la tragedia di Kleist si configura

¹ «C'è dentro tutta la mia più intima natura, [...] tutta la sozzura e lo splendore dell'anima mia». Così scrive Kleist nella lettera dell'autunno del 1807 all'amata cugina Marie. Il frammento del carteggio fra Kleist e Marie è riportato da Anna Chiarloni nella nota introduttiva a Kleist 1989.

² Cfr. Nietzsche 2011.

percorsa da un dinamismo linguistico che la rende irrapresentabile, in quanto la visionarietà della «parola in azione» precipita il dramma in uno spazio e un tempo non convenzionali, che attivano evocative scenografie verbali e spalancano una shakespeariana «scena del sogno» (Tomasino 2001: 490-491). Insomma, l'opera drammaturgica di Kleist è figurale parola poetica che si fa immagine.

Non sorprende, allora, che questo “inferno linguistico” che è la *Pentesilea* sia diventata l'ossessione scenica di coloro i quali hanno eletto proprio il linguaggio e la sua con-fusione a vessillo di una poetica. Stiamo parlando della Zattera di Babele,³ gruppo di avanguardia teatrale fondato nel 1981 dal regista Carlo Quartucci e dalla sua compagna Carla Tatò, connotato da un fecondo crogiuolo di pratiche che dialogano all'insegna di una circolarità fra le arti, le quali interferiscono nello smarrimento e nel naufragio di una metaforica Babele, stavolta davvero postmoderna.

Così, Quartucci e la sua Zattera viaggiano dentro la *Pentesilea* dal 1980 a oggi, tra Berlino, Vienna, Torino, Roma, Erice, Selinunte e oltre, in un incessante *work in progress* ancora *in fieri* intorno a una poetica e alle sue stratificazioni, che in ogni nuovo approdo getta uno sguardo altro sull'autore e sul testo, “cavalcato” come fosse una partitura musicale.⁴

L'adesione fra teatro e musica è, invero, sostenuta già da Kleist, che scrive: «Credo che nel basso continuo siano contenuti i più importanti chiarimenti sulla poesia» (Kleist 2010: 42).⁵ Dunque, per scalfire questa colata sonora incandescente che è il testo kleistiano, è necessario ricorrere alla chiave di basso, sì da far sconfinare la parola poetica, e più in generale la teatralità *tout court*, in una dimensione musicale. A chiarire le modalità con cui la chiave di basso si integra nella pratica fonetica dell'attore, è la Tatò in persona, la quale, nel copioso colloquio intrattenuto con chi scrive, ha affermato di guardare al basso continuo alla stregua di una fascia sonora che non si interrompe mai, al pari di un monolite compatto su cui inserire e far vibrare le modulazioni della voce.⁶ È in questi termini che i Quartucci avviano la loro ricerca nell'al di là della parola; una parola che è paesaggio drammaturgico, poesia che si fa carne, scultura sonora (Quartucci 1988: 71).

³ Cfr. La Zattera di Babele 1991; Quartucci 1985; Tatò 1983.

⁴ Così scrive Carlo Quartucci a proposito della rappresentazione della *Pentesilea*: «Se si interpreta il “testo” [...] come “testo teatrale” invece che come “partitura musicale”, come invece è, si corre il rischio di perdere gran parte del senso. La lingua scenica di questo viaggio nel viaggio, infatti, è una lingua squisitamente musicale, anche quando si esprime per immagini visive» (Quartucci 1988: 9).

⁵ Lettera a Marie von Kleist, Berlino, maggio 1811, in Kleist 2010: 42.

⁶ A definire il ricorso al basso continuo mediante l'impiego di queste parole è Carla Tatò. Molte informazioni e riflessioni cui si è appoggiata la scrittura del presente testo sono frutto di un lungo e generoso colloquio con Carlo Quartucci e Carla Tatò, tenutosi a Roma, nei locali di vicolo Scovolino, il 14-05-2015.

«Il corpo sonoro della voce scolpito nello spazio dal corpo della parola attraverso uno spartito di colpi secchi, arrotondati, scivolati, martellanti di glottide e dai fendenti di diaframma» (Quartucci 1988: 73).

Così Carla Tatò cesella la parola in maniera astratta, squarciando sulla scena uno spazio drammatizzato fatto di spezzettamenti, destrutturazioni e vocalità; un lacerante strazio fonico in cui il linguaggio si modella pressoché cubisticamente, rinviando a un vibrante e calibrato Picasso, il quale immagina un'architettura della voce e del corpo per l'attore.⁹ Non a caso, il Maestro Quartucci sostiene che il nodo drammaturgico della *Pentesilea* sia da ricercare interamente nella voce (Quartucci 1988: 22).

Carla Tatò è questa voce ritrovata, declinata con la sua particolare *phoné*, il cui strabismo linguistico rimanda non solo all'analitica scomposizione dello spazio operata dal Cubismo ma, altresì, alla tremante materia in movimento dei ritratti di Francis Bacon; al punto che l'attrice sembra divenire sulla scena carne sussultante, quasi che, parafrasando Deleuze, le astrazioni ritmiche che fuoriescono dall'orifizio della bocca spalancata si riverberassero nel corpo (Deleuze 2004: 66).

Ed è proprio una delirante follia isterica a far tremare di desiderio Pentesilea, instancabilmente portata in scena dalla Tatò, che con la sua statuaria e michelangiolesca figura e con la selvaggia criniera di ricci biondi che disegnano una mandorla di luce aurea (Tomasino 2013: 48) intorno al suo volto androgino e ferino, veste magnificamente i panni della folle eroina tragica.

Non sorprende perciò che, negli svariati viaggi di Quartucci e della Zattera di Babele intorno a Kleist, Carla Tatò sarà sempre Pentesilea: dai *Frammenti* messi in scena con la compagnia; a *Canzone*, in cui recita come *one man show*; a *Pentesilea/Kleist*, opera che la vede duellare sul palcoscenico con il suo doppio, scisso in Attrice A e Attrice B; fino a quello sforzo sovrumano protratto per l'ininterrotta durata di cinque ore che è *La festa delle rose*, la prima rappresentazione integrale della *Pentesilea* in Italia allestita all'Olimpico di Roma nel 1986.

Si tratta di un mosaico multimediale all'interno del quale dialogano all'unisono danza, scultura, pittura, cinema, elaborazioni audio, fotografia e poesia, all'insegna di una pienezza di pratiche che

⁹ Perrelli 2010: 84.

sarebbe di certo riduttivo etichettare nei termini di Wort-Ton-Drama wagneriano. Ci sembra quindi opportuno addentrarci nell'analisi di questo «concerto per arti» (Quartucci 1988), come lo definisce il maestro Quartucci, ponendo attenzione in particolare a quei linguaggi intermediali che plasmano la figuratività scenica e fonetica delle ventiquattro scene del testo kleistiano.

Fin dal prologo de *La festa delle rose* lo spettacolo si configura come viaggio dentro la *Pentesilea* e dentro l'inquieta personalità del drammaturgo prussiano, che compare sulla scena vuota, dove, accompagnato dalle note del basso continuo, inizia a sciorinare il mito dell'eroina della Scizia e del figlio della Nereide, ritmando l'azione quasi fosse un marionettista che detiene le fila del racconto. Nelle tre scene successive assistiamo a un crescendo di scenicità insito nel testo kleistiano, e lo stage si popola di acrobati, ballerini, musicisti, attori, che sono i lettori della pagina scritta, mentre aste e microfoni riempiono lo spazio come lance acuminate che brandiscono la vetta del campo di battaglia sul quale la forsennata regina delle Amazzoni si è abbattuta come una furia per cercare il figlio di Teti. Appare Achille e si produce in un lungo monologo interiore esplicitato dalla voce fuori campo. Cala il sipario. Siamo adesso nel mondo femminile delle Amazzoni che prepara il viaggio verso Temiscira, verso la festa delle rose. Pentesilea parla con Protoe, adorante amica della regina resa da due attrici: l'italiana Barbara Lerici e la tedesca Rita Leseka; vale a dire due lingue a confronto, quella di Quartucci e quella di Kleist, due sonorità che, al di là della parola, agiscono in maniera significativa. Pentesilea rivela il suo amore per Achille e, come da tragedia greca, un coro di voci risponde in eco. Cala sulla scena un fondale dagli influssi picassiani firmato da Lupertz, in cui campeggiano sovradimensionati brandelli di corpi femminili dalle fluttuanti membra aggrovigliate in maniera non funzionale, che ricordano la *Poupée* di Hans Bellemer, e le sue infinite e perverse possibilità per riconfigurare l'anatomia dell'immagine.¹⁰ Ora, mentre acrobati e ballerini seguitano a esibirsi nelle loro performance, Greci e Amazzoni sono simultaneamente in scena, corredati da un unico elemento di costume disegnato dall'esponente dell'Arte povera¹¹ Luciano Fabro, che salda un'asta a un rettangolo metallico, forgiando una struttura che ingloba in unico oggetto scenico la lancia e lo scudo, armatura identica per gli achei e le amazzoni, se si eccettua che gli scudi di quest'ultime sono incisi da una fessura verticale, un "taglio alla Fontana" squarciante un esplicito

¹⁰ Cfr. Bellmer 1980.

¹¹ L'arte povera, neoavanguardia nata in aperta polemica con l'arte tradizionale, che contrae ai minimi termini i segni per ridurli ai loro archetipi, propugna il ricorso a materiali "poveri", scarti industriali, etc., assemblati nella forma dell'installazione, ossia la forma privilegiata per scandagliare la relazione che intercorre tra opera, ambiente e azione performativa. Germano Celant mutua la denominazione del movimento dal teatro povero di Jerzy Grotowski. Cfr. Dorfles 1973; Poli 2007; Grotowski 1993.

riferimento alla sessualità femminile. Con un siffatto oggetto-protesi Fabro interpreta straordinariamente il testo di Kleist, in cui il metallo assume l'ossimorico valore figurale di *Eros* e *Thanatos*. Entrambi gli eroi infatti non sono in grado di distinguere tra violenza della guerra e tenerezza dell'amore; sicché nel testo le metafore allusive al rapporto amoroso hanno sempre a che fare col metallo: la freccia, il pugnale, la spada, la corazza, il bronzo.

Non a caso, dichiara Achille ai compagni Ulisse, Antiloco e Diomede:

«Non ho ancora trovato un posticino tranquillo fra quei cespugli dove prendere ardente (Pentesilea) su guanciali di bronzo. [...] non rivedrò Pergamo prima di averla fatta mia sposa e di poterla trascinare per le strade a testa in giù, la fronte inghirlandata da ferite mortali» (Kleist 1989: 20).

Così, svettano sulla scena le lance degli attori che, disposti in coreografati raggruppamenti geometrici, sembrano citare il *Giuramento degli Orazi* di David o *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, incorniciando la scena in un effetto-quadro che indaga, nella forma del *tableau vivant*, il rapporto tra pittura, scultura e teatro.¹² La composizione figurativa si disgrega, frantumata dall'incalzare del duello fra Penthesilea e Achille. Sembra di assistere a una danza di corteggiamento ballata al ritmo del basso continuo, mentre una voce recita in maniera reiterata i versi di Kleist: «Guardate come (Pentesilea) gli danza incontro, balenando nel dorato assetto di guerra, piena di voglia di battaglia».

Nelle scene della *Festa delle rose* si alternano fondali firmati da esponenti di punta delle arti visive italiane e internazionali, come Lorenzo Cucchi, Mario Merz, Giulio Paolini, David Salle, Jörg Immendorff, Daniel Buren, Per Kirkeby, Lawrence Weiner, Hermann Nitsch e oltre, che debordano dal circuito degli spazi espositivi convenzionali per installare le loro opere nello spazio/accadimento della scena teatrale. Insomma, è davvero un "concerto per arti" questa *Pentesilea* dei Quartucci, in cui il cinema – vocazione del regista, il quale sovente immette nei suoi spettacoli sia video sia frammenti intertestuali dei suoi lungometraggi – è un'interferenza costante che, nonostante l'assenza di *insert* filmici, agisce nei termini di affezione visuale dell'inquadratura, ravvisabile tanto nei tagli espressionisti della luce che feriscono la scena disegnando ombre

¹² Cfr. Costa 2002.

allungate e deformando il volto degli attori, quanto nel montaggio scenico ancorato al principio ejzenštejniano dell'estasi,¹³ quell'"uscita da sé" in grado di inverare il trapasso da una materia a un'altra.

Ritornano gli iridescenti costumi di Fabro, i soli elementi di scrittura scenica presenti nella rappresentazione delle battaglie fra greci e amazzoni. A un tratto l'azione si ferma e Achille prende tra le braccia la regina vinta. Cala il sipario e si riapre su una tela di Immendorff. Un proiettore cinematografico illumina la figura del Pelide, mentre Kleist continua a leggere parti della sua tragedia inerenti all'incontro d'amore tra Penthesilea e Achille.

Quartucci catalizza interamente l'attenzione al testo kleistiano: siamo dentro a un teatro della pagina, metaforizzato da pullulanti fogli scompaginati sullo *stage*. Ci sembra perciò opportuno aprire qui una digressione per indagare il nucleo drammaturgico relativo alle scene in oggetto, in cui risiede il profondo significato della tragedia.¹⁴

Pentesilea è stata catturata dal Pelide ma, pur di non dover subire l'umiliazione di essere vinta in battaglia dal figlio della Nereide, avrebbe preferito la morte; secondo quanto accade nel convenzionale finale del mito, in cui viene ferita dall'eroe greco. Tuttavia Kleist ordisce una trama alternativa e fa perdere i sensi alla Regina delle amazzoni, la quale si desta dal deliquio nella ferma convinzione di essere stata lei ad avere abbattuto l'eroe acheo.¹⁵ Il poeta innerva quindi una variazione sul mito ricorrendo a un'invenzione scenica, cioè lo svenimento, metaforica macchina teatrale che rende possibile il gioco dell'inversione dei ruoli, consentendo per tal via alla prigioniera, ignara della sua reale condizione, di esprimere senza resistenze la propria passione amorosa al nemico che ritiene finalmente sconfitto, il quale, dal suo canto, non fa altro che assecondare la farsa.

La Tatò inizia dunque a sciorinare il lungo racconto dello Stato delle amazzoni, portando alla luce il

¹³ Il concetto di opera estatica in Ejzenštejn si riferisce alla possibilità di "uscire" dalla rappresentazione (*ex-stasis*, "uscita da sé") e di inverare il trapasso da una materia a un'altra; si transita così dallo spazio al tempo, da una forma statica a una forma dinamica, dalla pittura al cinema, e viceversa (la connessione con il *pathos* lessinghiano ci sembra evidente, trattandosi del sentimento intellegibile che avvia tutte le trasmutazioni sensoriali, e per l'appunto il polimorfo "laocoontismo" dell'opera). Il concetto di estasi consente pertanto di trasmutare la teoria del montaggio in un modello polifonico complesso che, per corrispondenze biunivoche, è attuabile sia al cinema sia alle arti dello spazio. La TGM oltrepassa per siffatta via lo specifico ontologico del *medium* cinematografico e approda alla multimedialità. Cfr. Ejzenštejn 2003; Ejzenštejn 1964; Lessing 1994.

¹⁴ Si sta parlando nello specifico delle scene XIII, XIV e XV, Kleist 1989.

¹⁵ A chiarire ulteriormente le modalità per mezzo delle quali Kleist ricorre alla "macchina teatrale" dello svenimento per inverare il processo del divenire-altro nei personaggi è Deleuze: «Saltare da un concatenamento all'altro, approfittando di uno svenimento, superando un vuoto. Kleist moltiplica i "piani di vita" [...] gli affetti si spostano, i divenire si catapultano e fanno blocco, come il divenire-donna di Achille e il divenire-cagna di Penthesilea» (Deleuze e Guattari 2006: 394).

leitmotiv che percorre surrettiziamente l'intera tragedia: il tema della castrazione. La Legge su cui si regge il matriarcato delle amazzoni impone difatti alle guerriere di recidere il seno destro, sì da poter tendere l'arco senza l'imbarazzate intralcio del segno femminile. Penthesilea/Tatò scopre allora il seno reciso ad Achille e, mostrandogli proprio ciò che è venuto a mancarle, esibisce il *manque*,¹⁶ quella meravigliosa e angosciante visione di castrazione che irretisce l'eroe nel suo fatale destino. Così, prima di baciare il Pelide, gli cinge il capo con corone di rose, contrassegni ornamentali della *parure* estetica-rituale dello stato amazzonico con cui lo agghinda a sposa.

Carlo Quartucci trasfonde in scena l'idillio d'amore sollecitando, attraverso i linguaggi intermediali, i sensi dello spettatore alla polimorfia. Spiega in merito il maestro: «La poesia dà voce all'immagine, la musica dà melodia alla poesia. La pittura dà immagine alla musica. La danza dà forma alla voce e la voce dà eco all'immagine» (Quartucci 1988: 175).

Ma la sinestesia si disperde e la realtà irrompe: le centaure liberano la regina e Achille e Penthesilea tornano a essere due terribili eroi contrapposti. Si ripristinano, inesorabili, i dualismi fra Greci e Amazzoni, patriarcato e matriarcato, maschile e femminile, Nord e Sud, razionalità e forza ctonia, ora di nuovo coppie dicotomiche non riducibili a nessuna dialettica.

L'amore ormai è solo furia. Sulla scena scende una selva di microfoni, i cui fili sembrano muovere le membra degli attori come fossero marionette eterodirette da una funzione di regia. Kleist/Rino Sudano, infatti, è il puparo che parla in mezzo a loro. La Tatò si getta nella Penthesilea come in un abisso, brandendo contemporaneamente due microfoni alla volta e producendosi in strazianti urla, moltiplicate in eco dal nastro magnetico, dispositivo dell'alterità che concorre a modellare in ulteriori scomposizioni la *phoné* dell'attrice.

Achille, dopo aver compreso che il solo modo per riuscire a unirsi a Penthesilea è quello di farsi vincere in duello, invia un araldo per sfidarla in uno scontro per la vita o per la morte. Il figlio della Nereide è tuttavia convinto di aver assoggettato la regina al suo amore, sicché abbandona la guerra contro i troiani e si libera dalla cultura dominatrice e androcentrica dei greci mediante un atto simbolico: la deposizione del fallo; cioè rimuove la spada, il pugnale e la lancia, e si offre disarmato

¹⁶ L'espressione di Lacan, così difficile da tradurre compiutamente in italiano, *manque à être*, indica ciò che il soggetto non ha mai avuto e a cui aspira. Per rendere in inglese quest'idea Lacan ha proposto di tradurre la sua espressione con: *want to be*, dove *want* indica la mancanza ma anche la tensione verso l'essere mancato, il voler essere. È questa la motivazione per la quale, di norma, si predilige un'interpretazione incentrata sul significante fallico. *Manque à être* è dunque interpretabile nei termini di un mancato incontro del linguaggio con l'essere del soggetto; mancato incontro che lascia dietro di sé l'inquietudine del desiderio, la minaccia dell'angoscia o la promessa del godimento. Cfr. Lacan 1976.

alla furia di Pentesilea, rinunciando a priori a battersi in nome di un'immaginaria reciprocità amorosa. Ma il suo atto simbolico non verrà compreso da Pentesilea, e sarà proprio un fallo a trafiggere l'eroe, cioè il dardo mortale scagliatogli dalla regina amazzonica.

Ciò accade perché Pentesilea si è "sbagliata di parola" e ha travisato il messaggio dell'araldo. È dunque su un fraintendimento del linguaggio che si innesca la tragedia, inducendo l'eroina a confondere amore e orrore. «Così è stato un errore. Amore, orrore fa rima, e chi ama di cuore può prendere l'uno per l'altro».¹⁷

Ma la mancata adesione dei significati ai significanti non è forse insita al discorso amoroso? Scrive in merito Roland Barthes: «Sia che voglia dar prova del suo amore, sia che si sforzi di decifrare se l'altro lo ama, il soggetto amoroso non ha a disposizione alcun sistema di segni sicuri» (Barthes 1979: 186). Ed è proprio per tal via che la tragedia kleistiana cade nella rete del gioco perverso della seduzione, quella strategia di spostamento in cui i segni, sviati e fuorviati, volgono verso libere commutazioni.¹⁸

È così che Pentesilea, fanciulla tellurica cresciuta nelle viscere della Madre amazzonica, trasforma il registro della castrazione in *opus* di morte: invasata da straripante desiderio carnale bacia l'amante fatalmente; ossia, devasta e mangia Achille – azione immonda ben rappresentata dal cruento sfondo rosso sangue firmato da Hermann Nitsch –, che incorpora per riconfigurare l'androgino, la forma di totalità primordiale già dichiarata da Platone nel Simposio: «Ciascun uomo è la metà che cerca l'altra metà, il simbolo corrispondente» (Platone 1998: 189 d. – 193 d.).

Pentesilea mentre compie l'atto estremo di appropriazione dell'Altro è in *trance*, preda di un sonnambulismo tragico, conseguenza di una prolungata e brutale irruzione dell'inconscio che, prostrato dall'iperbole del desiderio e della sua brama, la porta a una regressione alla fase orale.¹⁹

È questo il significato del sacrilego pasto cannibalico²⁰ consumato da Pentesilea, ravvivante il filo rosso che sancisce liturgia teatrale e ritualità erotica. Chiarisce in proposito Bataille: «Chi consuma la carne del cadavere non ignora il divieto di cui questo cibo è fatto oggetto. Ma egli viola religiosamente questo divieto, da lui ritenuto fondamentale» (Bataille 1970: 69).

Tutto ciò è compiutamente interpretato da Carla Tatò, che si muove sul palcoscenico con il suo

¹⁷ Così recita Carla Tatò, condensando in questa frase il nucleo drammaturgico del testo Kleistiano.

¹⁸ Cfr. Baudrillard 1980.

¹⁹ Cfr. Freud 2003; Freud 1997.

²⁰ Cfr. Freud 1976.

sguardo falsamente annullato e negato, assumendo il marchio sacrale della cecità connotativo di tanti eroi tragici, i quali sviluppano una vista della mente di gran lunga più acuta rispetto a quella degli occhi. Tuttavia, Pentesilea, torna presto a usare il più pervertibile dei sensi: la vista, e scorge la salma dell'amato, o meglio, scorge l'avanzo e lo scarto residuale del suo pasto antropofagico. Sulla scena classicheggiante allestita da Giulio Paolini Pentesilea/Tatò è a torso nudo, le braccia grondanti di sangue, la bocca spalancata dall'orrore: una straordinaria cariatide che assume la consapevolezza dell'efferatezza del suo gesto e recita i versi del testo kleistiano:

«Quante, attaccate al collo dell'amante, ripetono di continuo queste parole: che l'amano, oh, l'amano così tanto, che per amore potrebbero anche mangiarlo; e dopo, ripensando alla parola, le pазze! scoprono di essere sazie fino alla nausea. Vedi, mio amato, per me non fu così. Guarda: quando io mi avvinghiai al tuo collo, lo feci davvero, nel senso autentico della parola».

Nella scena di Paolini fluttua una costellazione di frammenti fotografici sovradimensionati, una visione che agita il fantasma del corpo spezzettato²¹ e rinvia direttamente ad Achille, la vittima dell'amore inteso come dissoluzione dell'io nella sciagura dell'eros dionisiaco. Kleist, insomma recupera per tal via il mito che è all'origine del genere tragico, dal momento che sia Dionisio sia Orfeo sia Achille occultano con nomi diversi un unico nucleo esoterico-rituale, e condividono lo stesso destino di ambiguità sessuale e smembramento.²² Nota infatti Bachofen: «Achille viene spesso visto al pari di Dionisio e come lui ermafrodito “completamente preda del divenire e del perenne svanire”» (Bachofen 1988: vol II, 661).

Pentesilea è quindi una tessitrice fatale, artefice della vita dell'altro, collocabile, secondo la fenomenologia proposta da Maurizio Grande (Grande 2012), nell'estrema sponda dell'aracnismo, poiché il suo intento è quello di assoggettare il principio maschile a quello femminile. Ma nemmeno la regina delle amazzoni sfugge al suo destino e, dopo aver ucciso Achille si uccide a sua volta – compiendo un omicidio/suicidio speculare a quello che Kleist metterà in atto di lì a qualche anno.²³ Ma lo sconvolgente trovata del poeta è far morire l'eroina attraverso la sola e mera arma

²¹ Cfr. Mannoni 1972.

²² Cfr. Tomasino 2001: 383.

²³ «Il 20 novembre 1811 Kleist e Henrietta Vogel partono in carrozza sulla via di Potsdam diretti in una piccola osteria sulle rive del Wannsee. Là si dispongono a una breve villeggiatura e preparano la scena della loro fine con una cura che tradisce la vocazione teatrale di Kleist. Scrivono agli amici le ultime lettere [...]. Poi, scelto un luogo adatto nel cavo di un vecchio albero, allontanano per

del linguaggio: Penthesilea si inietta il *pharmakon*; ovvero, la parola che distilla la morte e che rivela le ragioni che rendono fatale la condanna.

Così, nella ventiquattresima e ultima scena dello spettacolo la Tatò si accascia a terra dopo aver recitato le parole mortali, mentre una profusione di fogli bianchi ondeggia sul palcoscenico, in un palese richiamo al *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič:²⁴ è la ricerca dell'assoluto nell'estremo processo dell'astrazione, che sancisce inesorabilmente la fine dello spettacolo.

Bibliografia

Bachofen, Johann Jakob

1988 *Il matriarcato: ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, trad. it. Einaudi, Torino.

Barthes, Roland

1979 *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. Einaudi, Torino.

Bataille, Georges

1970 *L'Erotismo*, trad. it. Mondadori, Milano.

Baudrillard, Jean

1980 *Della seduzione*, trad. it. Nuova Casa Editrice L. Cappelli, Bologna.

Bellmer, Hans

1980 *Piccola anatomia dell'inconscio ovvero l'anatomia dell'immagine e altri scritti*, trad. it. Arcane, Roma.

Costa, Antonio

2002 *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino.

Deleuze, Gilles

2004 *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di Stefano Verdicchio, Quodlibet, Macerata.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix

un istante la cameriera e si uccidono con la stessa arma: Kleist con un colpo alla bocca, Henrietta al cuore, per non turbare in un atto così solenne i lineamenti del viso» (Giampaolo Pintor, *Ultimo atto*, 1942, cit. in Quartucci, 1988: 55).

²⁴ Cfr. Malevič 2000.

- 2006 *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, trad. it. Castelvechi, Roma.
- Dorfles, Gillo
1973 *Ultime tendenze dell'arte oggi: dall'informale al concettuale*, Feltrinelli, Milano.
- Ejzenštejn, Sergej M.
1964 *Forma e Tecnica del film e lezioni di regia*, trad. it. Einaudi, Torino.
2003 *La forma cinematografica*, trad. it. Einaudi, Torino.
- Freud, Sigmund
1976 *Totem e Tabù*, trad. it. Garzanti, Milano.
1997 *Compendio di Psicoanalisi*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino.
2003 *Tre saggi sulla teoria sessuale*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino.
- Grande, Maurizio
2012 *Dodici donne: Figure del destino nella letteratura drammatica*, Bulzoni, Roma.
- Grimal, Pierre
2001 *Enciclopedia della Mitologia*, ed. it. a cura di Carlo Cordiè, Garzanti, Milano.
- Grotowski, Jerzy
1993 *Per un teatro povero*, trad. it. Bulzoni, Roma.
- Kleist, Heinrich Von
1989 *Pentesilea*, con una prefazione di Anna Chiarlioni, trad. it. Einaudi, Torino.
2010 *Epistolario*, trad. it. Carabba, Lanciano.
- Lacan, Jacques
1976 *Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines*, in «Scilicet 6-7», Seuil, Paris.
- La Zattera di Babele, catalogo a cura di
1991 *La Zattera di Babele 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Opera Universitaria dell'Università degli Studi di Palermo, Firenze.
- Lessing, Gotthold Ephraim
1994 *Laocoonte*, trad. it. Rizzoli, Milano.
- Malevič, Kazimir Severinovič
2000 *Suprematismo*, trad. it. Abscondita, Milano.
- Mannoni, Octave
1972 *Le funzioni dell'immaginario*, trad. it. Laterza, Bari.

Nietzsche, Friedrich

2011 *La nascita della tragedia*, trad. it. Adelphi, Milano.

Perrelli, Franco

2010 *Una nota su Carlo Quartucci e Carla Tatò*, in «Il Castello di Elsinore», anno XXIII/2010, n° 61, Edizioni di Pagina, Bari, p. 81.

Platone

1998 *Simposio*, a cura di Mario Vitali, Gruppo Editoriale Colonna, Milano.

Poli, Francesco

2007 *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Editori Laterza, Bari.

Quartucci, Carlo, a cura di

1985 *La montagna gialla: appunti per un progetto scenico immaginato da Carlo Quartucci sulle coste della Sicilia occidentale*, Roma, Camion.

Quartucci, Carlo

1988 *Verso Temiscira. Viaggio dentro alla Pentecolea di Heinrich von Kleist*, Ubulibri, Milano.

Tatò, Carla, a cura di

1983 *La zattera di Babele*, Genazzano, S.L., Roma.

Tomasino, Renato

2001 *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palumbo, Palermo.

2013 *Quattro Sirene*, Falsopiano, Alessandria.

La linea di Yvette Guilbert.

*Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*¹

di Silvia Mei

Riferendo del suo debutto nelle pagine della *Chanson de ma vie*, la *chanteuse* Yvette Guilbert tratteggia un autoritratto nella moda dei tempi, ovvero in quanto *silhouette* (Guilbert 1927: 64-74). Il corpo viene percepito e nello stesso tempo rappresentato come un oggetto artistico sbizzato alla maniera di un *croquis*: è nelle linee, nelle curve, nella sagomatura e nei contrasti chiaroscurali che Guilbert costruisce, anzi distingue la sua figura scenica. Non per caso lo storico francese del corpo Georges Vigarello convoca nel suo ultimo studio dedicato all'applicazione storico-artistica del termine silhouette il modello della *diseuse fin de siècle* (Vigarello 2012: 99). La presenza scenica di Guilbert modella difatti una *linea* artatamente studiata e costruita tra i due termini di una corporeità "difettosa", non rispondente ai canoni femminili correnti, e di un originale, personalissimo repertorio di canzoni con cui l'immagine della sua interprete è in strettissimo rapporto.

Visioni letterarie

Dalle pagine del «Gil Blas Illustré», periodico letterario francese espressione della cultura siglata Belle époque, il cronista e novellista René Maizeroy restituisce un cammeo della cantante nell'anno del primo vero riscontro parigino, il 1891:

«Un magro corpo snello e flessibile, invariabilmente fasciato da guaine di seta. La maschera strana, indimenticabile, dove luccicano canzonatori occhi da monello. Un collo che non finisce più [...]. Una incomparabile dicitrice che mette il mondo in tre strofe [...]. Molto pot-à-feu malgrado la sua apparenza di fiore del male».²

A distanza di pochi mesi, sempre nelle colonne del «Gil Blas», si avvicenda la voce di un

¹ Pubblichiamo in questa sede una riduzione italiana del saggio Mei 2014.

² L'articolo intitolato *Yvette Guilbert*, è apparso sul «Gil Blas Illustré», n. 3, 12 marzo 1892, che recupero in traduzione italiana da Pacini 1989: 30.

“conoscitore” quale Carle Des Perrières, che scrive:

«A l’heure actuelle, faire un portrait d’Yvette Guilbert est chose puérile; il y a un et demi que l’on s’en occupe et tous le maîtres critiques on esquissé, l’un après l’autre, la silhouette, macabre en son étrangeté, du long fourreau verte et des tentacules noires. On vous a détaillé le caractère bizarre de son talent, fait d’une sorte de langueur tour à tour nerveuse et gamine, sa diction merveilleusement nette, la sobriété de ses gestes, et le côté amusant, imprévu, d’un répertoire qui se place entre Bruant, Mac-Nab, et la platitude polissonne de beuglant. Ce qu’il y a d’intéressant dans la nature de cette étoile parisienne, c’est son tempérament tenace, sa volonté étonnante, l’énergie qu’a pu déployer la fillette anémiée, point jolie, le contraire de l’élégance et du chic parisien, pour arriver à une situation en vedette [...]» (Des Perrières 1892).

La metamorfosi medusea, qui evocata da termini come «fourreau», quasi l’abito fosse una muta, e «tentacules», rimanda a un fatalismo scuro, macabro, secondo una decadenza rimembrante *Les fleurs du Mal* (1857) di Baudelaire. Non fosse, appunto, per il volto sfigurato dal «rictus de sa bouche» – come ebbe a dire il canzonettista Paulus –, che rende la sua *maschera* «nerveuse et gamine», e la canzonatura «pot-à-feu» della silhouette, qui non ancora nominata e riconosciuta come tale.

Più lapidaria, meno evocativa, la sentenza di un giovanissimo Marcel Proust critico di scena, che sfata (è il caso di dirlo con un gioco di parole) la perversa fatalità della cantante. Siamo ancora nel 1891:

«Vêtue d’une simple robe blanche qui fait ressortir encore ses longs gants noirs, elle ressemble plutôt avec sa figure blêmie de poudre, au milieu de laquelle la bouche trop rouge signe comme une coupure, aux créatures d’un dessin brutale et d’une vie intense dont l’œuvre d’un Raffaëlli est semée. [...] Mais, malgré toute notre bonne volonté, nous ne la trouvons pas perverse du tout. C’est peut-être de l’ingénuité»³ (Proust 1991).

Dal *côté* letterario, diverse le penne che si cimentano nel tratteggiarla, tra cui Arthur Symons, Bernard Shaw ed Edmond de Goncourt, quest’ultimo secondo un divertente, se non fumettistico e

³ L’articolo è stato pubblicato su «Le Mensuel», febbraio 1891, ora in Proust 1991.

tintamarresco gioco di linee:

«Non, elle n'est pas belle! Une figure plate, un nez en pied de marmite, des yeux d'un bleu fade, des sourcils à la remontée, un peu satanique, un enroulement autour de la tête de chevaux potassés, ressemblant à de la filasse, un buste aux seins attachés très bas: *voilà la femme*. Maintenant, chez cette femme, c'est dans une agitation enfiévrée du corps, une vivacité de paroles tout à fait amusante» (Goncourt, *Journal*, 28 giugno 1893, cit. in Dauriac 1995: 14. Corsivi miei).

Ecco la donna. Ovvero una figura androgina, scompaginata dalle peripezie delle sue contorsioni, recante una femminilità equivoca, mascherata, contraffatta, disdetta, sbeffeggiata, oltraggiata, fino a diventare una smaccata parodia del suo modello.

Questa non era Yvette, era la «chanteuse fin de siècle» – icastico epiteto che brillantemente coniò Hugues Le Roux –, il personaggio-maschera che Guilbert dismise nella seconda carriera (dopo il 1899), raddrizzando i suoi difetti fisici, ma che sempre l'accompagnò, anche quando era il suo corpo a non accompagnare più le canzoni del suo vecchio *caf' conc'*.

Alle origini di una silhouette

Yvette cresce nell'indigenza e nella povertà che solo il romanzo naturalista avrebbe elevato a soggetto letterario. Senza il riscatto artistico e sociale della presenza femminile dagli equivoci *cafés-concert*, la sua figura si sarebbe perfettamente adeguata al tipo della *grisette*, l'operaia o sartina emancipata, segnata dagli stenti, dai raggiri di occasionali amanti e dalla pressante necessità di sbarcare il lunario.

La frequentazione della moda, come mannequin prima (dallo stilista Hentenart e ai magazzini Printemps) e sartina poi (ha iniziato confezionando cappelli e abiti per le parigine chic), sviluppano nella giovane un particolare gusto e sensibilità estetica. Il fisico elegante e snello contribuisce inoltre alla sua distinzione.

Artisticamente è avviata dall'agente Zidler, futuro fondatore del Moulin Rouge, al Théâtre des Bouffes-du-Nord dopo un corso di recitazione di sei-otto mesi col maestro Landrol – trainer tra l'altro di molti cantanti, suggeritole dal critico teatrale Edmond Stoullig – e debutta nel 1886 come

Mme de Nevers in *La Reine Margot* di Alexandre Dumas. Ma la sua vera scuola è “veder fare” la troupe delle Variétés, dove celebrità del tempo quali Réjane o Judic si avvicendavano.

Lavora anche al Théâtre de Cluny e tenta di entrare alle Nouveautés, dove viene respinta all’audizione per il suo fisico da *tragédienne*. Intraprende allora la via del *café-concert* dietro il suggerimento di un navigato attore della Comédie-Française, Baral, che le addita un percorso di guadagno e di gloria ben più sicuro del teatro. Il passaggio di registro era evidente alla ancora giovane e inesperta Guilbert, cui non bastò ingenuamente imitare, a partire dalle sue *toilettes*, Thérèse.⁴ E quando nel 1889 viene scritturata all’Eldorado, il baluardo tradizionalista della Chanson, la nuova vedette deve fare i conti con un ambiente a lei completamente sconosciuto.

Yvette non aveva mai cantato, non possedeva un repertorio, e soprattutto non aveva mai frequentato i locali equivoci della libera collina di Montmartre. L’occasione è offerta da un breve contratto al Casino di Lione, dove avviene una disastrosa anteprima. Lo stile troppo teatrale, con un’entrata da «dame dans un salon», vestita «d’une robe brodée de perles fines», era spaventosamente ridicolo per il pubblico del music-hall. Guilbert non tenne che cinque giorni di cartellone con la supplica del direttore di tornarsene a Parigi (Guilbert 1927: 53-56). Si preparava ora alla prova più difficile, Parigi, infiammata dalla profonda convinzione che avrebbe raggiunto il successo valorizzando le sue, inedite per l’ambiente, risorse.

La prima silhouette: imprinting e modelli

L’avvento della sua silhouette segue di qualche anno il debutto come cantante.

Nel 1889, quando sigla il primo contratto con l’Eldorado, i *cafés-concert* hanno ormai consolidato un loro pubblico, trasversale socialmente, operaio quanto borghese e aristocratico, legando sempre più il loro nome a giovani celebrità. Se molti artisti dovevano la fama al repertorio proposto, era tuttavia grazie alle loro silhouette, efficacemente stilizzate nella nuova arte dei manifesti e impressa nelle *cartes de visite*, che capitalizzavano popolarità. Il risultato corsivo di un corpo riassunto in pochi tratti, la silhouette appunto, faceva di quei segni la riconoscibilità di un

⁴ Eugénie Emma Vallandon, in arte Thérèse (1837-1913), fu una delle precoci *chanteuses* nei primi inediti *café chantant* quali il Moka e, soprattutto, il più quotato e celebre Alcazar, dove la cantante riscosse i primi grandi consensi e incontrò il successo. Figlia di un musicista da taverna, si avviò inizialmente come Guilbert al mondo della moda, lavorando in alcuni atelier, per approdare al *café-concert* dove si conquista la fama di “rivale della Patti” (l’espressione è di Alexandre Dumas). Quando Guilbert si inserisce nell’ambiente dei locali notturni tra Montmartre e gli Champs-Élysées, Thérèse era ormai giunta alla fine della sua carriera (il primo ritiro è del 1893, quello definitivo nel 1895). Tuttavia la fama e la memoria della cantante fu longeva per la popolarità delle sue canzoni e grazie anche all’iconografia diffusasi intorno a lei per mano del noto caricaturista André Gill con le sue vignette satiriche.

artista. E proprio su quei tratti di originalità, su dettagli fisici, predisposti alla caricatura, costruivano la loro figura, in un continuo osmotico rapporto, anche di dipendenza, con la loro stessa iconografia.⁵

Tuttavia, quando Guilbert si esibisce all'Eldorado, quei segnali di distinzione non sono ancora emersi, confusi piuttosto in un *mélange* di suggestioni e fonti. Risultava ancora inappropriata, «déconcertante», come l'ebbe a chiamare Mme Allemande, la direttrice dello stesso Eldorado (Guilbert 1927: 60), e passò nuovamente in sordina.

Fu d'altronde proprio questa sua inattualità o stile inappropriato al genere a confermare la vedette su quella strada. Guilbert comprende di voler sovvertire («chambarder») quella routine, imponendo la sua maniera nuova. Comprende la necessità di doversi distinguere, non solo quanto a originalità, come avveniva per tutti gli altri colleghi, bensì più profondamente: vale a dire, restituendo dignità sociale all'artista con una pratica morale, politica, educatrice, in una direzione che oggi diremmo "epica", nel senso brechtiano del termine.

Non risulta affatto improprio approntare questo riferimento forte, soprattutto alla luce delle acute osservazioni di raffinati critici musicali e teatrali coevi di Guilbert circa il rapporto coi personaggi delle sue canzoni. Nel definire il particolare realismo della cantante, due autorevoli firme come Carl Van Vechten e Arthur Symons evocano nei rispettivi saggi sulla cantante, ormai celebre, l'aura dello straniamento:

«She is not, therefore, a realist in any literal signification of the word (although I doubt if any actress on the stage can evoke more sense of character than she) because she always smiles and laughs and weeps with the women she represents; she sympathizes with them, she humanizes them, where another interpreter would coldly present them for an audience to take or to leave, exposing them to cruel inspection» (Van Vechten 1917: 143-144).

«The art of Yvette Guilbert is certainly the art of realism. She brings before you the real life-drama of the street, of the pot-house; she shows you the seamy side of life behind the scenes; she calls things by the right names. But there is not a touch of sensuality about her, she is neither contaminated nor contaminating by what she sings; she is simply a great, impersonal,

⁵ Emblematico il caso di Aristide Bruant che imponeva i manifesti di Toulouse-Lautrec, con la sua monumentale silhouette, ai locali in cui si esibiva. Cfr. O'Connor 1991.

dramatic artist, who sing realism as others write it» (Symons 1903: 118).

Non è improprio riconoscere in questa “distanza affettiva” – l’impersonalità cui accenna Symons, ovvero l’umana simpatia verso il personaggio secondo Van Vechten – gli effetti di una strategia straniante, sebbene non ancora vero e proprio straniamento, che è l’ironia (la «fata ironica», di cui parla non a caso Ejzenštejn nelle sue memorie)⁶. Tale posizione di distanza da sé e dal soggetto cantato si risolve, a mio avviso, in una parodia della *belle dame sans merci* secondo delle qualità che definirei contro-fatali: quali l’erotismo carico di ironia e la scanzonata, talora crudele sfacciataggine, tali da virare, ma solo apparentemente, nel volgare. Questi tratti rievocano le inquietudini fine secolo del già citato Mazeroy come di Des Perrières a proposito di Guilbert, nota per le *grivoiseries* del suo repertorio e per il mordente della sua anomala figura.

Ma la distinzione di Guilbert – «Je voulus *surtout*, et *avant tout*, paraître très distinguée» (Guilbert 1927: 71) – riposa interamente su un forte imprinting teatrale, tale da importare nel contesto del diversissimo ambiente del café-concert un *modus operandi* propriamente drammatico. Distinguersi significava inoltre per Guilbert combattere l’affettazione di opulente e sudaticce cantanti rivestite di inutili «turquoises à la mode» (*ibidem*) per permettersi «de tout oser dans un répertoire, dont je décidai qu’il devait être grivois, mêlé de satire voilée, mais directe quand même» (*ibidem*).

Parallelamente la *chanteuse* costruisce un originale repertorio grazie al quale potrà concepire una «silhouette tranchante sur tout ce que l’on voyait alors» (ivi: 67). L’incontro con la raccolta di *couplets* di Léon Xanrof,⁷ *Chansons sans gêne* (1890), non avvenne casualmente, come invece si racconta nella *Chanson* (ivi: 66). Sarà piuttosto Polin, un collega dell’Eldorado, a introdurla allo chansonnier, molto in voga nel milieu bohémien di Montmartre e membro del circolo dello Chat Noir (e sebbene Guilbert maturi la sua originalità all’interno dell’Eden-Concert, un contesto più conservatore e censorio del liberale Chat Noir, dove viene iniziata alla *vieille chanson* di Francia)⁸.

Guilbert del resto cercava il suo repertorio «partout», purché in consonanza con le sue forze espressive: «je le voulais très varié, très étendu, ce répertoire, passant de la farce au tragique, et

⁶ Cfr. Ejzenštejn 2003: 78-80.

⁷ L. A. Fourneau, detto Xanrof (1867-1953), nome d’arte coniato invertendo l’omologo latino, *forax*, del cognome natale. Cantautore, scrittore, drammaturgo, scrisse anche operette e intervenne in speciali rubriche sulle pagine del «Gil Blas». Frequentatore dello Chat Noir, dove si esibiva, raggiunse la popolarità grazie alle interpretazioni di Yvette Guilbert che costruì gran parte del suo celebre repertorio sui *couplets* corvini dell’autore di Montmartre. In particolare, tra le più note canzoni: *Le Fiacre*, *La Complainte des 4 z’étudiants*, *L’Hôtel du n° 3*.

⁸ Cfr. Waeber 2011: 264-306.

d'une palette immense de couleurs» (ivi: 65). E se i suoi esordi teatrali erano stati condotti sul registro tragico, è nella canzone comica che Guilbert decide di collocarsi fin dalle prime uscite come canzonettista:⁹ l'inespressività triste del volto diventa ora una maschera grottesca segnata da contrazioni polarizzate sulla bocca in contrappunto con occhi melanconici; mentre le gambe allungate, da vero «trottin de Paris», se le restituivano un passo da soldato dagli effetti molto comici per un teatro come le Bouffes (ivi: 39), sarebbero poi divenute l'efficace sostegno di un corpo ironico nei suoi richiami glamour smaccatamente deformati. A completare questa figura burlesca, adattata a un repertorio mordace e graffiante, si accordava una voce, attutita e arrochita dalla malnutrizione, dagli stenti e dalla salute malferma, che avrebbe fatto della nuova étoile la *disease* fine secolo più rappresentativa.¹⁰

La silhouette definitiva: fonti iconografiche

Secondo una retorica letteraria che contrae forti debiti con le impressioni visive di Toulouse-Lautrec, Jean Lorrain, nello pseudonimo di Restif de la Bretonne, traccia della *chanteuse* una descrizione fisica esemplare per la combinazione dei dettagli fisici:

«Longue, longue, longue et mince, mince, mince, la poitrine d'un blanc de craie et bombée comme une poitrine d'éphèbe, mais la gorge absente, une poitrine extraordinairement droite, énigmatique et charmante, qui peut se décolleter aussi bas que possible sans craindre de brusques irruption d'œillets roses dans tout ce blanc mat; des bras frêles, trop longs et trainants, haut gantés de peau noire, comme de souples écharpes, le corsage, comme toujours, prêt à glisser des épaules, la plus fine attache de cou, la chute de taille et la nuque de Madame Gauthereau [sic], dont elle exagère à dessein l'allure un peu clownesque et les corsages brefs; et, sur le corps à la fois correct et alangui de grande mondaine, aussi peu café-concert que possible, une petite tête irrégulière au nez brusque, la bouche grande et les yeux en trou de vrille outrageusement charbonnés et noircis de kohl, mais le front le plus pur, d'un ovale exquis et nimbé d'une admirable chevelure, bandeaux ondulés, d'un blond de cendre qui se dore au frisson de la nuque».¹¹

⁹ Cfr. Guilbert 1927: 51, 65.

¹⁰ *Disease* era uno dei quattordici generi istituiti per classificare le cantanti di café chantant. Tra gli altri: *gommeuse* (quale Mistinguette), *paysanne*, *réaliste*, *pierreuse* (quale Eugénie Buffet), *romancière poseuse*.

¹¹ Il passo è riportato da François de Nion in un articolo pubblicato su «Le Théâtre», s.d., ora raccolto nel faldone Iconographie 295

Dopo il lancio promozionale del seguitissimo Lorrain – il primo a formulare nei suoi *Croquis Parisiens* (1890) paradigmi letterari sulle apparizioni delle divette – la letteratura critica prodotta successivamente può effettivamente aver fornito un plastico ed efficace modello per le sue (auto)rappresentazioni. Come nel capitolo della *Chanson* centrato sulla sua silhouette:

«*Ma silhouette?*... Celle d'une grande jeune fille pâle, très pâle de peau. Une tête très petite, coiffée de cheveux roux, très dorés, relevés sur un front pas très haut, et noués sur la nuque en un sage petit chignon à la grecque. Des yeux petits et mordorés: "des agathes brûlées", disaient les peintres. [...].

J'avais un nez très burlesque, par l'effet de sa petite rondeur finale qui n'était qu'un excès légèrement charnu. [...]. Pour rien au monde, à mes débuts, je n'aurais tenté de réparer ce bout de nez! Il était prétexte aux roseries des crayonneurs célèbres, et leur publicité servait autant la chanteuse que le caricaturiste. Ce qu'on a pu faire de mon gros nez et de mon long cou est inimaginable. J'avais la bouche naturellement mince et grande. [...]. Cette bouche émaillée, éclatante, était maquillée d'un rouge de géranium ensoleillé qui contrastait, hurlait sur la pâleur de mon visage, un visage macabre, un masque. [...]. Ma bouche, je le répète, était et reste encore aujourd'hui, en scène, le phare de mon visage, le piège vainqueur de ma coquetterie!

Au repos, ma figure est quelconque; elle devient énergique, dure, sévère, tragique, et subitement s'éclaire, rajeunit, s'enjolive, s'attendrit, sitôt que je commande à ma bouche de m'y aider. [...]

En cinq minutes, ma "figure est faite". Jamais en ma jeunesse je ne mis [sic] de blanc sur mon cou, ma poitrine, mes bras; à la pâleur de ma peau suffisait la poudre. [...] Le cou très mince, très long, très rond, très flexible, les épaules tombantes très gracieuses, pas de seins, cinquante-trois centimètres de tour de taille; des hanches, de très longues jambes qu'on supposait maigres (combien à tort!...) car j'étais une fausse maigre, de longs bras qu'amincissaient encore mes interminables gants noirs montant jusqu'aux épaules. [...]. Je recherchais une impression d'extrême simplicité, s'alliant fort harmonieusement avec les lignes de mon corps mince et de ma tête petite» (Guilbert 1927: 68-71).

Sono diverse le pagine dedicate da Guilbert alla descrizione puntuale della sua figura, di cui svela l'operatività inventiva e plastica, riconoscendo di aver creato un'*immagine*, «la dame rousse aux gants noir, vêtue de satin vert», impressasi nella memoria collettiva per diversi decenni. Tuttavia nel corso della narrazione, allontanandosi dai gloriosi anni da *chanteuse*, confessa ai suoi ammiratori:

«Ma seconde carrière m'inspira, grâce à vous, une angoisse amère, car, dépendante du public, dépendante de "vous", il me fallait à tout prix vous vaincre, et mes gants noirs et ma robe verte semblaient s'accrocher à votre souvenir tellement plus que mon talent! Quelle importance vous avez donnée à ce qui n'était qu'un accessoire futile! Un chiffon vert et deux peaux de chevreau [...]» (ivi: 179-180).

Sono parole che misurano la temperatura di un'icona, la sua tenuta nel tempo, proprio in ragione di un'iconografia, per la quale non esita a fornire ai disegnatori svariati pretesti: «leur publicité servait autant la chanteuse que le caricaturiste» (ivi: 68); fino a costituirle, a distanza di 35 anni, fonte di ispirazione e specchio attendibile in cui riconoscersi: «J'essaierai de faire mon portrait d'alors, m'inspirant des peintures du temps, car mon miroir ne peut plus m'aider» (ivi: 67).

Questo rapporto d'interdipendenza tra l'*immagine-figura* della silhouette appositamente studiata e l'*iconografia* che ne deriva, è perversamente riassunto dalla *chanteuse* nell'introdurre il suo profilo: «Grâce à la silhouette étudiée de mes débuts, les écrivains français, et ceux de partout, qui voulurent bien se soucier de moi, disaient que j'étais "une affiche vivante et macabre". J'avais voulu l'être» (ivi: 70).

Guilbert, è evidente, studia la sua silhouette fortemente suggestionata dall'arte coeva, di cui replica, poeticamente, l'istantaneità nella breve interpretazione di una canzone: «une exposition de croquis humoristiques chantés» (ivi: 71). Lo nota ancora Van Vechten a vent'anni dall'esordio della *chanteuse*: le sue canzoni «were drawn as graphically as the pictures of Steinlein [sic], but age has softened her interpretation of them. [...]. One, indeed, these pictures were sharply etched, but latterly they have been lithographed, drawn softly on stone...» (Van Vechten 1917: 143). E prima ancora lo rileva Arthur Symons, che cita, non per caso, Jean-Louis Forain (1852-1931), l'artista dal *coup de fusil*, ovvero dell'immagine che tutto dice in un colpo d'occhio:

«But where she [Guilbert] is most herself is in a manner of tragic comedy which has never been seen on the music-hall stage from the beginning. It is the profoundly sad and essentially serious comedy which one sees in Forain's drawings, those rapid outlines which, with the turn of a pencil, give you the whole existence of those base sections of society» (Symons 1903: 118).

Altri motivi di interdipendenza profonda si registrano lungo il fecondo asse dei tre coefficienti: corporeità, pittura e moda.¹² I trascorsi di Guilbert come mannequin e sarta influiscono non secondariamente sulla definizione di una figura opposta allo chic parigino e contemporaneamente il più lontana possibile dallo stile *café-concert*. L'ansia di distinzione che persegue Guilbert si muove tra questi due fuochi – l'eleganza parigina e la volgarità da *concertante* – operando continue citazioni dalle arti visive. Delegittimandole, o straniandole, nell'impaginato della sua corporeità androgina, può così imbastire una testualità riordinata di fonti e prestiti ben riconoscibili.

Come nella tela di Toulouse-Lautrec *Au Moulin Rouge* (1892) – e similamente alla tecnica litografica, con ampie campiture di non più di tre o quattro colori – Guilbert satura i toni puri e contrastanti della sua *palette*. Il luore naturale della pelle, sfacciatamente esposta, diventa la superficie di scrittura di due occhi incastonati grazie a un pesante kohl e resi più rotondi possibili, «parce qu'alors toutes les femmes de théâtre les avait *longs* "en amandes", et je voulais ne point leur rassembler» (Guilbert 1927: 68). La bocca diventa una ferita smaltata di rosso geranio, che «hurlait, sur la pâleur de mon visage» (ivi: 69), e, poiché sottile e grande, ne valorizza la longitudine contro la moda «des bouches en coeur» (ibidem). Sempre su questi contrasti primari gioca il caschetto di capelli infuocato raccolto su una testa piccola e irregolare, ispirandosi alla «tête de cire du musée de Lille, dont j'avais vu les copies [...]»; sa pâleur, sa couronne de cheveux roux étant aussi mon partage. Sa distinction, sans recherche, venait, à mon avis, de sa parfaite simplicité» (ivi: 71).

Il sociologo ungherese Max Nordau – allievo di Cesare Lombroso, e lo si capisce dai dettagli di un lessico paramedico – porta chiaramente a emersione, in un intervento d'occasione su Guilbert, il morboso rapporto del corpo con la sua immagine, arrivando a destrutturare il corpo “da manifesto” della *chanteuse* in una tavolozza di colori:

¹² Cfr. Simon 1995 e Groom 2012.

«Colle figure dei suoi gran cartelloni ha una rassomiglianza così su le generali, direi quasi schematica. È una ragazza alta e fortemente complessa, con lunghe braccia, lungo collo, sul quale riposa una testa spiccatamente mongolica dalle larghe mascelle, dal nasino impertinente, dalla bocca mobilissima e le labbra d'un violento color rosso; tutt'insieme una fisionomia [sic] tanto dura che quasi sorprende in una giovine donna. I capelli, legati in alto, così da lasciare del tutto scoperta la fronte e la nuca, sono coloriti di un rosso inverosimile, mentre le sopracciglia rimangono brune. La toilette è quale si vede sui cartelloni, un abito verde oliva e i celebri guanti neri fino a quasi alla spalla, mentre spalle, seno e schiena sono completamente liberi dall'abito verde oliva» (Nordau 1898: 8).

Suggerimenti cromatiche che si ritrovano letteralmente nella panoramica del *promenoir* del Moulin Rouge succitato: la capigliatura virata sull'arancio e il viso allucinato di un verde goffrato in primo piano. Verde come la tinta dell'abito-costume di Guilbert, qui nella tela rievocato dalla scollatura osé di La Goulue sullo sfondo.

Il décolleté piatto offre del resto a Guilbert la possibilità di esasperare i tagli e le scollature senza risultare volgare o pruriginosa, in tempi in cui la semi-nudità o il *deshabillée* (nome tra l'altro di una rivista inaugurata proprio nel 1890) era sintomatico dell'urgenza di indagare e sorvegliare il proprio corpo attraverso uno sguardo sempre più intimo.

E proprio a partire dalla "sconsiderata" nudità di Guilbert, riprodotta a grandezza naturale sui manifesti cittadini, Nordau conclude domandandosi:

«Ma che cosa c'è veramente in essa di fin-de-siècle? Che canta delle oscenità? [...] È dunque il suo vestirsi, che in realtà non è che uno svestirsi, temperato dai celebri guanti neri, di tutto il busto sin quasi alle reni?» (Nordau 1898: 5, 11-12).

Non poteva però sfuggire ai più l'affinità di questa silhouette pallida, rifinita dalle peripezie espressive di appendici nere, col modello di eleganza e di stile rappresentato nella Parigi mondana da Madame Gautreau. O meglio, dalla sua idealizzazione iconografica restituita da John Singer

Sargent nella tela intitolata *Madame X* (1884).¹³ Secondo Richard Thomas la *chanteuse* avrebbe potuto ispirarsi al ritratto di Madame Roger Jourdain di Albert Besnard, che espose la tela al Salon del 1886 (il soggetto era stato precedentemente dipinto dallo stesso Sargent)¹⁴. Sebbene questo riferimento sia da ritenersi più che probabile, un passaggio della *Chanson* esplicita la conoscenza diretta di Guilbert con la signora Gautreau, molto nota nell'alta società per i pettegolezzi sulle sue numerose relazioni extraconiugali. Lo si trova nelle pagine intitolate *Une soirée chez l'éditeur Charpentier*, dove la vedette riconosce la donna e la nomina, si badi bene, come Madame X:

«Oh! joie du ciel! J'étais devant la belle Mme X..., cette femme à laquelle je devais, en la période de ma vie d'ouvrière, des nuits horribles d'insomnie!...[...] C'était elle qui me faisait découdre et recoudre des étiquettes des grandes maisons de couture de Paris pour les attacher à des robes que ma mère et moi avions passé des nuits à lui faire au rabais, et dont nous ne pouvions obtenir le paiement que par bribes infimes!» (Guilbert 1927: 153).

Al di là del meschino ritratto che offre della dama, così secolarizzato e lontano dall'idealità scultorea di Sargent, e sebbene il riferimento alla nota tela possa riconoscersi come un *a posteriori*, rimane la prova iconografica. Ma probabilmente ha ragione Lorrain quando scrive:

« [...] Madame Gauthereau [sic], je dois la vérité, est autrement jolie; ce délicieux profil, dont Sargent a fait la charge en le peignant en clown obsédé de grimaces clownesques, la femme qui chante devant moi [Yvette Guilbert] ne l'a pas: [...] ce visage [...] a l'endiablé attrait d'une jeune et souriante tête de mort: c'est très piquant, très macabre et très moderne. La charme opère en moi». ¹⁵

Bibliografia

AA.VV.

¹³ Cfr. Davis 2003.

¹⁴ Cfr. Dauriac 1995: 13.

¹⁵ Jean Lorrain, *Croquis Parisiens*, cit. in Dauriac 1995: 12.

Iconographie personnalité / Yvette Guilbert, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, Paris.

Davis, Deborah

2003 *Strapless. John Singer Sargent and the Fall of Madame X*, Jeremy P. Tarcher-Penguin, New York.

Des Perrières, Carle

1892 *Yvette*, in «Gil Blas Illustré», 10 mars.

Dauriac, Jacques Paul

1995 *Impressions d'Yvette*, in *Yvette Guilbert diseuse fin de siècle*, catalogue de l'exposition du Musée Toulouse Lautrec, Albi, 30 septembre - 13 novembre 1994, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Ejzenštejn, Sergej M.

2003 *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di Ornella Calvarese, trad. it. di Alessandra Radaelli, Marsilio, Venezia.

Groom, Gloria, a cura di

2012 *L'Impressionisme et la mode*, Skira-Flammarion, Parigi (catalogo della mostra).

Guilbert, Yvette

1927 *La Chanson de ma vie*, Bernard Grasset, Parigi (riedito nella collana «Le Cahiers Rouges», Grasset, 1995).

Le Roux, Hugues

1891 *Portraits de cire*, Lecène & Oudin & Cie, Parigi.

Mei, Silvia

2014 *La ligne d'Yvette Guilbert. La mise en silhouette comme dispositif de vision et technique de distinction*, in «European Drama and Performance Studies», 2014-2, n. 3, pp. 191-214.

Nordau, Max

1898 *Chanteuse fin-de-siècle*, Fratelli Capaccini, Roma.

O'Connor, Patrick

1991 *Toulouse-Lautrec, plaisirs nocturnes*, trad. fr. Flammarion, Parigi.

Pacini, Piero

1989 *Moulin Rouge & Caf' Conc'. Manifesti e Grafica 1884-1904*, Cantini, Firenze.

Proust, Marcel

- 1991 *Récits de jeunesse 1887-1895*, a cura di Anne Borrel, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust International-Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, Combray.
- Simon, Marie
1995 *Mode et peinture*, Hazan, Parigi.
- Symons, Arthur
1903 *Plays, acting, and music*, Duckworth and Co., Londra.
- Van Vechten, Carl
1917 *Interpreters and interpretations*, Alfred A. Knopf, New York.
- Vigarelli, Georges
2012 *La silhouette du XVIII^e siècle à nos jours. Naissance d'un défi*, Édition du Seuil, Parigi.
- Waeber, Jacqueline
2011 *Yvette Guilbert and the Revaluation of the Chanson populaire and Chanson ancienne during the Third Republic, 1889-1914*, in Jane F. Fulcher, a cura di, *New Cultural History of Music*, Oxford University Press.

Michel Vinaver:
tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura
di Nicoletta Lupia

Premesse

Michel Vinaver (1927-), drammaturgo e intellettuale francese, ha prodotto nel corso della sua carriera artistica più di venti testi per il teatro. Proveniente dal mondo della letteratura e autore di due romanzi pubblicati da Gallimard,¹ Vinaver scrive, nella seconda metà degli anni Cinquanta, tre pièce e due adattamenti per la scena, prima di sospendere la sua produzione drammaturgica dal 1959 al 1969. Dal 1953, lavora per una delle più grandi multinazionali francesi, la Gillette, dove si rifugia dopo due insuccessi artistici (*La fête du cordonnier*, 1958, e *Iphigénie Hôtel*, 1959). Il suo ritorno alla scrittura per il teatro, nel biennio 1967-1969, si sovrappone alla svolta culturale del 1968 e alla rivoluzione linguistica che essa produsse in tutti i campi dell'arte. All'inizio degli anni Ottanta, Vinaver lascerà il lavoro alla Gillette per diventare, prima, professore universitario presso l'Institut d'Études Théâtrales di Paris III dove terrà un seminario di analisi e composizione drammatica (come supplente di Bernard Dort), poi, presidente della Commission Théâtre del Centre National des Lettres (affidente al Ministère de l'Éducation Nationale et de la Culture) e, in seguito, co-curatore della collana di testi drammatici "Répliques" della casa editrice Actes-Sud.

Il caso del drammaturgo sarà utile all'inquadramento della funzione "testo" in una prospettiva teatrologica che la metta in rapporto con le altre funzioni dello spettacolo e la consideri come un oggetto della storia in stretta connessione con le trasformazioni del suo contesto culturale e teatrale.

La riflessione, come denunciato fin dal titolo, si articolerà seguendo due diversi concetti-guida: la performativizzazione e il salvataggio. Il primo termine è stato mutuato da un saggio di Marco De Marinis, *Teatro e performance. Dall'attore al performer e ritorno?*, in cui lo studioso parla di *performativizzazione del teatro* e di *teatralizzazione della performance*, specificando come, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, il teatro, nelle sue diverse funzioni costitutive, subisca un'influenza determinante da parte della performance e viceversa, in un processo di reciproca

¹ Tra il 1947 e il 1948 scrive il romanzo *Lataume* che Albert Camus, mentore del giovane Vinaver, farà pubblicare presso Gallimard; nel 1951, la stessa casa editrice pubblicherà il suo secondo romanzo, *L'Objecteur*.

contaminazione che coinvolge il corpo del performer, le funzioni dello spettacolo e la produzione drammatica.² Il secondo concetto presente nel titolo, invece, rimanda ad alcune azioni concrete che Vinaver compie negli anni Ottanta al fine di salvaguardare l'oggetto testo – come funzione dello spettacolo autodeterminata e indipendente – e la figura dell'autore teatrale.

Si analizzerà, quindi, il doppio percorso del drammaturgo: da un lato, la sua produzione drammaturgica che mutua alcuni valori fondamentali dall'anno-*tournant* del 1968, dall'altro, la sua azione di riformatore teatrale che si pone in contrasto con alcuni degli effetti sulla drammaturgia scritta prodotti da quella stessa svolta culturale.

La performativizzazione del testo in Par-dessus bord

Il testo di *Par-dessus bord* viene composto tra il 1967 e il 1969, in un periodo che attraversa l'anno-*tournant* 1968 e ne assorbe i caratteri, le atmosfere, i valori culturali fondanti, «un peu comme une absorption par les pores» (Garutti 2008b: 38), dirà lo stesso Vinaver molti anni dopo.

Gérald Garutti sintetizza come segue la trama della pièce:

«[...] elle constitue l'envers de Mai 1968: une épopée du capitalisme contemporain, à travers la lutte d'une entreprise familiale française de papier toilette [...] contre la concurrence américaine agressive [...]. Dans cette guerre des mondes se joue l'américanisation de notre société, de la libéralisation des mœurs à la mondialisation, du marketing à la société de consommation, du management à la civilisation des loisirs» (Garutti 2008a: 3).

In questa epopea del capitalismo che lo stesso Garutti definisce un'*Illiade* moderna (Garutti 2008a: 2), ritroviamo alcuni degli elementi attribuiti da De Marinis alla performativizzazione del teatrale. Si riscontrano, infatti, una spregiudicata frammentazione, l'aspirazione a doppiare alcune dinamiche del parlato quotidiano, la totale assenza di punteggiatura e quello che Jean-Pierre Sarrazac ha definito montaggio acustico.

² «[...] questa performativizzazione si è tradotta e si traduce tuttora in *tre diverse e concomitanti operazioni*: 1) prevalenza [...] della dimensione di presenza, ostensione autoriflessiva, materialità autosignificante, rinvio a sé [...]; 2) Tendenza alla decostruzione/destrutturazione [...] della *forma messa in scena* [...] mediante l'uso di dispositivi che sono in parte quelli denominati da Lehmann "segni teatrali postdrammatici": paratassi, simultaneità, gioco con la densità dei segni, musicalizzazione, drammaturgia visiva, corporalità, irruzione del reale, situazione/evento; ma anche frammentazione, incompiutezza, discontinuità; 3) Ripensamento dello spettacolo teatrale [...] in termini [...] di evento e di relazione caratterizzati dalla copresenza fisica di attore e spettatore e quindi dalla corporeità come dimensione essenziale sia per l'uno che per l'altro» (*Teatro e performance. Dall'attore al performer e ritorno?*, in De Marinis 2013: 68).

Il processo di composizione del testo, secondo lo stesso Vinaver, «consiste à prendre des éléments de réalité brute, plate, et à les dissocier les uns des autres en les recomposant par la méthode du montage, du collage, de l'assemblage, du lacérage» (Vinaver 1978b: 54).. Il magma del reale, dunque, è la materia prima dell'opera: esso irrompe sulla pagina ed è compito dell'autore assemblare e sovrapporre le sue diverse epifanie, modellandolo in forme più o meno metaforiche. In un contesto culturale come quello del 1968 in cui, apparentemente, non si ammette come egemone alcun ruolo o potere, le gerarchie vengono distrutte e i linguaggi si contaminano tra loro, rivelando la loro parzialità, strutturare un'opera attraverso la tecnica del collage vuol dire, da un lato, assecondare le spinte provenienti dal contesto, da un altro lato, rimandare ironicamente allo stesso rappresentando sulla scena la sua sostanza a tratti paradossale.

All'interno dei sei Movimenti che articolano *Par-dessus bord* (pièce di più di duecentocinquanta pagine), inoltre, si giustappongono dialoghi a due o più voci e monologhi calati in situazioni differenti, senza che venga in alcun modo segnalata una discontinuità spaziale o temporale tra essi: «Ici, aussi, tout se peut réunir» (Vinaver 1978a: 64), diceva Vinaver nelle sue note, *En cours d'écriture de "Par-dessus bord"*. Il drammaturgo altera, così, la struttura della *fabula* e disegna un percorso sempre aperto in cui i singoli Movimenti che costituiscono l'opera devono precipitare verso la loro conclusione per poter essere compresi appieno. In questo modo, le diverse porzioni del testo – dialoghi o monologhi – non mostrano correlazioni reciproche che le definiscano in un senso unitario o consequenziale.

La frammentazione dell'andamento drammaturgico fa luce su un carattere più volte ripreso da Sarrazac nei suoi scritti di commento al *corpus* di Vinaver: il montaggio acustico. Esso denuncia una prassi compositiva che aggira completamente il problema della visualizzazione scenica dell'opera e crea una serie di problemi sostanziali al regista che si avvicina al testo. Specifica, infatti, Sarrazac:

«*Par-dessus bord* situe résolument le montage dans l'auditifs: [...] dans l'orchestration des paroles: des scènes les unes aux autres étrangères, mais qui mordent l'une sur l'autre, qui se commentent ironiquement l'une l'autre, qui tantôt se recouvrent et tantôt mutuellement s'interrompent. [...] Dès qu'elle est mise en mouvement, cette langue déponctuée, débridée, désaffectée le plus souvent des individus qui la parlent, échappe à son inanité sonore, s'arrache à sa torpeur, gagne en signification» (Sarrazac 1978: 47).

Ciò che *Par-dessus bord* porta in scena è la rappresentazione estremizzata degli ingranaggi che muovono l'individuo e il sistema in cui è inserito, una soluzione che esclude esiti realistici, perseguendo un eccesso di verosimiglianza. Quello stesso sistema economico e culturale messo in crisi dalla rivolta del Maggio, qui viene trasposto attraverso un uso attento dei meccanismi del dire quotidiano, assemblati e articolati in un senso non tradizionale, ma assolutamente in linea con la degerarchizzazione dei linguaggi che esplode nello stesso periodo.

Un ulteriore dato notevole consiste nell'assenza della punteggiatura. Scrive Vinaver:

«[...] Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte; de le mettre plus près de la réalité des choses dites.

Parce que la ponctuation [...] fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion» (Vinaver 1998 vol. I: 239-240).

Nello stesso periodo in cui viene composta *Par-dessus bord*, gli esponenti del teatro francese ed internazionale considerano limitanti per la loro creatività le gerarchie tra le professionalità artistiche e percepiscono lo stesso luogo teatrale come l'involucro costrittivo di un'azione che si vorrebbe, invece, libera e spontanea. Per Vinaver, profondo sostenitore, per sua stessa ammissione, di un teatro a base testuale, la gabbia dalla quale emanciparsi è quella della punteggiatura. Essa, costringendo la parola e il discorso a sottostare alle leggi della logica e della concatenazione morfo-sintattica, limita il fluire di suoni e ritmi, di rimandi e precipitazioni, e impedisce alla materialità della lingua di emergere nella sua naturalezza. Inoltre, dall'espressione «Désir de rendre le comédien [...] plus libre» deduciamo che l'autore della punteggiatura rifiuta anche le sue ricadute in senso performativo: le intenzioni, i toni, le pause attraverso cui essa guida l'interpretazione attorica.

Par-dessus bord presenta continue allusioni al sistema capitalistico, alle logiche del marketing, al jazz, all'happening: a quella che Vinaver stesso definisce l'americanizzazione della Francia, legittimata anche dalle lotte del Maggio. In un'intervista del 2007, interrogato sul legame tra lo slogan «Imagination au pouvoir» della rivolta studentesca e di molto del teatro contemporaneo e la

nascita, nello stesso periodo, del marketing, Vinaver replica:

«Là est la porosité de la pièce par rapport à Mai 68. L'idéologie visible de Mai 68 était "l'imagination au pouvoir", mais aussi "mort à tous les pouvoirs", y compris le pouvoir du marketing qu'on voyait alors triompher. Il'y a une ironie invisible à l'époque mais qui apparaît aujourd'hui, dans la jonction entre l'idéologie de Mai 68, telle qu'elle s'exprimait dans les slogans, et l'idéologie capitaliste à ce moment-là, dans son nouveau essor. Comme si, finalement, c'était pareil» (Garutti 2008b: 38-39).

Il drammaturgo rintraccia, quindi, *a posteriori*, un legame diretto tra ciò contro cui la rivolta si scaglia, il capitalismo, e le leggi del marketing che di quello stesso capitalismo furono il braccio armato. L'autore porta in scena quanto sta succedendo fuori dal teatro durante l'anno-*tournant* e, contestualmente, semplifica il consumismo proveniente dagli Stati Uniti che sta nutrendo la nuova società di massa: l'esplicita marca dei prodotti, la musica che si diffonde nei locali rappresentati nella pièce, la connotazione anagrafica dei personaggi sono tutti rimandi al clima sociale e culturale del tempo.

Un ragionamento a sé merita la riflessione metateatrale contenuta in *Par-dessus bord* e coagulata tutta nella figura di Passemar, quadro dell'azienda, autore e regista di una pièce sull'azienda stessa e *raisonneur*.

Nel quarto Movimento dell'opera, Vinaver ci informa in una didascalia che su tre schermi presenti sul palcoscenico vengono proiettati simultaneamente tre film che mostrano le interviste fatte ad alcuni consumatori. Durante la proiezione dei film, i tre danzatori della compagnia di Passemar indossando abiti da vestali e, con in mano un microfono, invadono la sala e fanno agli spettatori le stesse domande degli intervistatori. Intanto,

«Passemar est seul sur le plateau, assis dans un fauteuil d'osier.

PASSEMAR [...] je me suis laissé influencer par certains procédés extrêmement modernes l'intrusion du cinéma dans le théâtre l'aggression du public par les comédiens [...] tandis que dans le théâtre réellement d'avant-garde les comédiens se deshabillent ou déchirent leur vêtements en se roulant par terre pour retrouver leur pureté animale ou encore exhibent leur sexe ou leur derrière pour tirer le spectateur de son aliénation» (Vinaver 1972: 108, corsivi)

della scrivente).

Il discorso di Passemar sul teatro contemporaneo prosegue, ma i toni diventano aspri e polemici. Mentre il personaggio sta riflettendo sulla sua pièce, infatti, il palcoscenico viene letteralmente invaso dai tre danzatori e dal loro pianista. Passemar prova a fermarli, ad impedire che la sua opera venga fagocitata dai linguaggi espressivi dello spettacolo d'avanguardia e lo fa parlando di occupazione, di un'infantile ricerca dell'attenzione del pubblico, di un'azione volutamente confusionaria, di indiscrezione e di moda (Vinaver 1972: 121-123). I termini scelti dall'autore appartengono agli stessi campi semantici utilizzati da Jean Duvignaud, Edgar Morin, Michel De Certeau, Maurice Blanchot per descrivere la rivolta del Maggio.

Poche pagine dopo, l'allusione si fa ancora più esplicita: i danzatori hanno preso il sopravvento e Passemar commenta la loro intrusione scenica come segue:

«PASSEMAR [...] Ce sont des trasfuges de chez Bejart ils se sont mis dans la tête que *Bejart c'est dépassé* [...] Ils sont décidés à *utiliser ma pièce comme un tremplin* [...] L'idée m'est venue d'utiliser *des pantins grandeur nature* comme j'ai lu qu'on le faisait dans un certain théâtre d'avant-garde aux Etats-Unis [...]» (Vinaver 1972: 181-183).

La citazione di Bejart che ricorda la contestazione avignonese, l'espressione «*utiliser ma pièce comme un tremplin*», di chiara derivazione grotowskiana, l'allusione a «*pantins grandeur nature*» che rimanda alle marionette del Bread and Puppet sembrano tutti espedienti introdotti nel testo per descrivere criticamente la realtà teatrale contemporanea e mettere in evidenza il punto di vista di un autore puro mediato dal suo personaggio-vicario sul teatro d'avanguardia. Eppure, nella citazione esplicita di questo stesso teatro hanno sede un riconoscimento e, da un certo punto di vista, un'appropriazione, per quanto in chiave dialettica e polemica, dei linguaggi del performativo. *Par-dessus bord*, in sintesi, si performativizza, assorbendo “attraverso i pori” quanto accade nel macrocontesto storico e nel micro-contesto teatrale circostanti.

Il salvataggio della scrittura

Dagli anni Ottanta, Vinaver, come professore universitario di analisi e composizione drammatica e

membro del Ministero, intraprende una serie di azioni concrete volte non tanto alla restaurazione né alla riaffermazione di un testocentrismo riconosciuto come inattuale, quanto piuttosto ad una nuova declinazione dello statuto dell'autore.

Si procederà, di seguito, a una breve rassegna di alcuni scritti di Vinaver che fanno da sfondo teorico alle azioni intraprese negli anni Ottanta.

Durante il decennio in questione, infatti, l'azione riformatrice dell'autore sembra orientarsi proprio contro il significato simbolico di alcuni degli eventi che avevano caratterizzato il Sessantotto teatrale e ai quali l'autore aveva alluso nel suo *Par-dessus bord*, (l'occupazione del Théâtre de l'Odéon, la contestazione del Festival d'Avignon, per citare i due effetti più noti della rivolta).

Già in un breve testo del 1978, *Sur la condition de l'auteur dramatique en France aujourd'hui*, Vinaver rileva come, esattamente un decennio dopo l'anno-tournant, la categoria dell'autore viva in una condizione di subalternità e marginalità rispetto al mondo del teatro.

In *Le théâtre entre deux chaises: objet de spectacle, objet de lecture* del 1983, l'opera teatrale viene definita un oggetto ibrido: costituisce una delle più grandi, antiche e consolidate forme della letteratura ma ha da sempre avuto la finalità esplicita della messa in scena. In quanto oggetto di lettura e non di spettacolo, però, il testo in forma di libro può produrre un dialogo costante, che sfida epoche e contesti, tra l'autore e il suo lettore. Oggi, prosegue Vinaver, il settore dell'editoria teatrale è in pieno declino. In quanto presidente della Commission Théâtre del Centre National des Lettres, che, fino all'inizio degli anni Ottanta, sosteneva sia la pubblicazione di opere di poesia che di opere teatrali, l'autore ha, infatti, potuto constatare la quasi assoluta mancanza di domande di finanziamento per il settore teatrale. Parte della responsabilità di questa forma di regresso è da attribuirsi all'egemonia registica che «[...] a eu pour effet de modifier dans l'esprit et dans les mœurs du public le rapport au théâtre. Précédemment, le théâtre c'était une pièce que des acteurs montaient. Aujourd'hui, c'est un spectacle comprenant un texte parmi ses composantes» (Vinaver 1998 vol. II: 26).

Nel suo *La mise en trop* del 1988, l'autore approfondirà ulteriormente la questione della dittatura del regista, storicizzando il rapporto tra autore e metteur en scène e concludendo la sua panoramica con la seguente affermazione: «A l'heure présente [...] quelque chose bloque leur [degli autori] désir. Ce quelque chose c'est l'accession au cours des trente dernières années du metteur en scène à un statut nouveau, celui de l'auteur du spectacle» (Vinaver 1998 vol. II: 140). Il

regista, sostiene ancora il nostro, adatta qualsiasi testo drammatico alla sua cifra stilistica, ne sovverte la neutralità in favore di una lettura che risulti riconducibile alla sua firma.

L'obiettivo di Vinaver, nelle sedi istituzionali in cui lo vediamo occupato durante il decennio in oggetto, è quello di sottrarre il testo alla progressiva marginalizzazione subita a partire dall'anno-*tournant* e dalla diffusione del pregiudizio testocentrico, oltre che dalla presa di potere del regista. Da un lato, queste conclusioni sulla funzione registica assecondano i valori della svolta sessantottesca contestando le gerarchie tra forme di potere e l'idea stessa di proprietà intellettuale, ma, da un altro lato, si configurano come una reazione alla *Déclaration de Villeurbanne* (Abirached 2005: 193) – un documento programmatico firmato nel 1968 da alcuni giovani e meno giovani registi del tempo – e al suo slogan «Pouvoir aux createurs» che conferiva al regista quell'autorità creativa che ora Vinaver, in parte, contesta.

In un brevissimo articolo, apparso, circa un decennio prima, nel giugno del 1979, sulla rivista «Bulletin de Théâtre Ouvert», Vinaver commentava una forma di messa in scena nuova e di indubbio interesse: la *mise en espace*.

«[...] Rien ne manquait, et même au contraire: une qualité était là, qu'on trouve si peu souvent au théâtre: celle d'une adéquation du propos scénique au texte, sans la moindre surcharge; celle d'une urgence qui ne laisse passer que l'indispensable, donc une super-légereté et une super-rigueur; celle de comédiens se mettant complètement en danger... [...] Une mise en espace ne peut qu'avoir une durée de vie éphémère. Mais l'auteur se surprend à espérer que la mise en scène proprement dite, qui empruntera peut-être des voies tout à fait différentes, saura aboutir aux mêmes degrés de justesse et d'intensité» (Vinaver 1998 vol I: 248).

Nella sostanza mobile e leggera della *mise en espace*, l'autore rintraccia la possibilità nuova di consegnare al pubblico un'immagine dell'opera di partenza che sia essenziale e limpida e che trasponga le sue peculiarità testuali senza “sovraccargarle”, ma limitandosi a depositarle nel corpo e nella voce dell'attore, vero, unico tramite con la platea. Essa è funzionale: alla visione degli spettatori, perché fornisce testimonianze folgoranti delle varie tendenze della drammaturgia contemporanea; al lavoro dei registi e degli attori perché li obbliga ad agire in un perimetro circoscritto, fornendo loro determinati criteri – temporali, spaziali, tecnici – e stimolandoli a “fare

tutto con quasi niente”; all'invettiva dell'autore che testa la sua pièce sulla scena, valutando le reazioni del pubblico in diretta.

Il discorso legato al salvataggio della scrittura e alla riabilitazione della centralità della figura dell'autore trova un felice esito, infine, nel rapporto conclusivo di un'indagine sulla crisi dell'editoria teatrale contemporanea – svolta tramite interviste fatte a professionisti del settore editoriale, ma anche appartenenti a istituzioni teatrali e al mondo della scuola, oltre che agli autori drammatici contemporanei e a lettori e spettatori –, *Le compte rendu d'Avignon*, a cura di Michel Vinaver e promosso dalla Commission Théâtre del Centre National des Lettres e dal Ministère de la Culture et de l'Éducation Nationale. Il testo edito raccoglie i risultati dell'inchiesta e riporta il seguente sottotitolo: *Des milles maux dont souffre l'édition théâtrale et des 37 remèdes pour l'en soulager*. Il volume si articola in undici sezioni³ e un capitolo conclusivo – *Essai de perception globale de la situation et recensement des remèdes* – in cui vengono elencati i 37 rimedi per salvare il settore dell'editoria teatrale. Ad ogni membro delle diverse categorie intervistate vengono poste poche domande sullo statuto del testo e dell'autore drammatico contemporanei. Di grande valore è la sezione in cui alcuni autori e intellettuali⁴ dichiarano di non andare a teatro o di andarci con la consapevolezza che si annoieranno, di ignorare gran parte delle opere scritte dopo Beckett e di rifiutare lo spettacolo contemporaneo per una ragione ideologica. Il testo drammatico al quale sembrano alludere questi autori è un oggetto di nostalgia, mentre l'obiettivo di Vinaver e della sua inchiesta è quello di ristabilire un equilibrio tra le diverse funzioni dello spettacolo, favorendo un'emancipazione della funzione-testo dalla sua marginale zona di esilio. L'azione di Vinaver, in definitiva, tende all'apertura, mentre il settore teatrale soffre di una chiusura anche determinata da un portato ideologico dai risvolti negativi. È un dato di fatto, sostiene Vinaver: alla ricerca della sua specificità, il teatro si è progressivamente auto-sottoposto a un processo di marginalizzazione. «Or, ce “cloisonnement” a été provoqué par le théâtre lui-même qui a trop voulu [...], proclamer son indépendance par rapport au texte écrit et la primauté de l'événement scénique» (Ertel 1987: 12).

³ Les éditeurs; Les libraires; Les diffuseurs; Les théâtres; Les médias; La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques; La situation dans deux autres pays; Le volet éducation; Le point de vue des auteurs autres que de théâtre; Le point de vue des auteurs dramatiques; A la recherche du lecteur.

⁴ Hector Bianciotti; Michel Chaillou; Régine Deforges; Florence Delay; Jean Echenoz; Dominique Fernandez; Pierre Guyotat; Jacques Lanzmann; Michel Mohrt; Yann Queffélec; Catherine Rihoit; Angelo Rinaldi; Danèle Sallenave; Claude Simon; Philippe Sollers; François Weyergans.

Nell'ultimo capitolo del suo resoconto, Vinaver fa un bilancio generale della situazione: riepiloga i fattori di crisi e quelli che preannunciano un miglioramento possibile del settore dell'editoria teatrale ed elenca i 37 rimedi del “piano terapeutico”, dividendoli in base ai loro effetti – a breve o a lungo termine.

Di tali rimedi si riportano, di seguito, quelli che hanno trovato un'effettiva realizzazione negli anni successivi alla pubblicazione del *Compte rendu* e che hanno contribuito a rilanciare il testo teatrale come *objet de lecture*.

Tra i rimedi con effetti a breve termine si ricordano:

1. la creazione di sovvenzioni per gli editori finalizzate alla pubblicazione di opere teatrali;
2. l'apertura al pubblico di biblioteche e librerie teatrali nei teatri stessi;
3. la pubblicazione di un dizionario teatrale e di una storia del teatro ad uso del grande pubblico;
4. la pubblicazione di antologie della drammaturgia contemporanea che contengano le dieci migliori opere dell'anno e le dieci migliori degli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e Ottanta.

Tra i rimedi con effetti a lungo termine si ricordano:

1. l'inserimento dei testi di teatro contemporaneo nei programmi delle scuole secondarie;
2. la pubblicazione di opere teatrali contemporanee in edizioni scolastiche;
3. il finanziamento, destinato ad autori non teatrali, per la scrittura di opere teatrali;
4. la trasmissione radiofonica e televisiva di testi teatrali.

Conclusioni

Da un lato, le trasformazioni sistemiche del mondo culturale, politico ed economico e, dall'altro, il teatro della svolta storica del 1968 sono le due chiavi di volta indispensabili per comprendere l'opera di Vinaver: con questi elementi la sua produzione ingaggia una dialettica *in progress* che assorbe e rilegge in chiave critica la realtà del presente. Nel primo caso – la performativizzazione del testo, verificata nelle opere degli anni Sessanta e Settanta –, l'autore si appropria di pratiche, valori, lessici del capovolgimento sessantottesco, nel secondo caso – il salvataggio della scrittura di cui Vinaver si fa promotore negli anni Ottanta –, si colloca in una dimensione di lunga durata culturale, agendo, sia al livello delle teorie e degli scritti drammatici, sia al livello delle strutture e

delle istituzioni. Come drammaturgo e *maître à penser*, Vinaver reagisce alla presa di potere di un certo tipo di teatro e della funzione registica degli anni Settanta (fattori che sono a loro volta risposte al testocentrismo dei decenni precedenti); come professore universitario e membro di una commissione ministeriale, reagisce all'apparato sistemico che tende a marginalizzare l'oggetto testo come oggetto letterario, con una sistematizzazione altrettanto reticolare e motivata.

Bibliografia

- Abirached, Robert, sous la direction de
2005 *La Décentralisation théâtrale. 1968: le tournant*, Actes Sud, Paris.
- De Marinis, Marco
2013 *Il teatro dopo l'età dell'oro*, Bulzoni, Roma.
- Ertel, Evelyn
1987 *Le livre de théâtre: un malade guérissable?*, in «Théâtre Public», n. 76-77, juillet.
- Garutti, Gérald
2008a *Une épopée du capitalisme. Par-dessus bord de Michel Vinaver*, in «sens public», n. 6, al link <http://bit.ly/1TD9A5N>
2008b *Mai 1968: de la libération à l'alienation*, entretien avec Michel Vinaver, in «Cahier du TNP», n. 8, al link <https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2011/10/le-cahier-du-tnp-par-dessus-bord-mise-en-scene-christian-schiaretti.pdf>
- Sarrazac, Jean-Pierre
1978 *La pléthore et la rareté: le montage dans "Par-dessus bord"*, in «Travail Théâtral», n. 30, janvier-mars, pp. 61-63.
- Vinaver, Michel
1972 *Par-dessus bord*, Paris, L'Arche. Il testo è stato riedito in: Id., *Théâtre complet 1 et 2*, Arles, Actes Sud, en coedition avec Lausanne, L'Aire, 1986; «Acteurs», n. 51-52 (août-septembre) e n. 53 (octobre) 1987.
1978a *En cours d'écriture de "Par dessus bord"*, in «Travail Théâtral», n. 30, janvier-mars. Il testo è stato riedito in: Id., *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, L'Arche, Paris 1998.
1978b *Auto-interrogatoire*, in «Travail Théâtral», n. 30, janvier-mars.
1998 *Écrits sur le théâtre*, voll. 2, L'Arche, Paris.

Vinaver, Michel, sous la direction de

1987

Le compte rendu d'Avignon. Des milles maux dont souffre l'édition théâtrale et des 37 remèdes pour l'en soulager, Actes-Sud, C.N.L., Paris.

Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità

di Rossella Mazzaglia

Virgilio Sieni e la danza di comunità sono soggetti distinti, per quanto collegabili in maniera dialettica. Le polarità contese nei termini di questo rapporto emergono, immediatamente, leggendo due riscontri critici dello stesso progetto, *Atlante del gesto*, andato in scena alla Fondazione Prada di Milano dal 18 settembre al 5 ottobre 2015.

Commentando la performance per i lettori de «Il Giorno», Elisa Vaccarino avverte, *in primis*, la necessità di chiarire che cosa s'intende con il termine "coreografia":

«[...] parola usata comunemente per indicare uno spettacolo di danza, classica o contemporanea, in teatro o sullo schermo. Ma ci sono coreografi che vanno oltre questa "vecchia" concezione e rivendicano la libertà di superarla creando "oggetti coreografici" magari anche nel web – come il geniale William Forsythe – o "azioni coreografiche" – come ama fare anche con i non professionisti Virgilio Sieni» (Vaccarino 2015: 19).

La scelta di lavorare con amatori è, dal critico, annessa alla crescita coreografica di Sieni: la discontinuità che i progetti dell'Accademia sull'arte del gesto comportano è, cioè, dissolta dentro un percorso di sperimentazione originale, di cui gli strumenti interpretativi sono comunque ricercati all'interno delle categorie esplicative consuete della danza teatrale.

«Capostipite della cosiddetta "danza sociale" o "di comunità" tanto in voga, con fan osannati e altrettanti detrattori» è, invece, il coreografo per Marinella Guatterini, che così lo presenta ai lettori de «Il Sole 24 Ore» (Guatterini 2015). D'altro canto, anche senza assimilarli in maniera così schiacciante, non è possibile negare che esistano dei tratti di contiguità tra l'opera di Sieni e la danza di comunità, che in Italia si è sviluppata solo negli ultimi anni, in forme e con metodiche differenti.¹ Franca Zagatti, studiosa e artista impegnata nei contesti educativi e sociali, nel 2012

¹ Possiamo attribuire una data di nascita, che naturalmente raccoglie ed esplicita esperienze fatte singolarmente in diversi contesti, nel convegno *Oltre la scuola...Le nuove vie tra condivisione, integrazione e differenze*, organizzato a Bologna nel 2004 dalla DES (Danza Educazione Scuola) in collaborazione con il DAMS. Cfr. Delfini (a cura di) 2005.

profetizzava, per esempio, un'influenza diretta o indiretta dell'attività coreografica e pedagogica di Sieni sullo «sguardo e l'immaginario estetico di chi, in Italia, si [sarebbe accostato] alla danza di comunità» (Zagatti 2012: 71).²

Oltre all'esito estetico e all'ampiezza dei progetti, di Sieni stupisce, infatti, la lungimirante sistematicità del percorso pedagogico e di trasmissione, suggellato nel 2007 dalla fondazione dell'Accademia sull'arte del gesto di Firenze. Anche da curatore artistico, nelle vesti di direttore della Biennale Danza di Venezia, tra il 2013 e il 2015 Sieni ha, inoltre, favorito la partecipazione attiva di neofiti alla danza, incaricando pure altri coreografi di lavorare con amatori.

Osservata da vicino, la sua azione rivela però, negli anni, dei cambiamenti che, accanto alla determinazione, mostrano il divenire continuo di metodi laboratoriali ed esiti artistici: una direzionalità che si chiarisce strada facendo, per via empirica, pur custodendo inalterato l'interesse nella qualità estetica del gesto e delle opere esibite. Basterebbe questo a mettere in guardia da facili associazioni con la danza di comunità. Ma procediamo per gradi, attraversando le tappe significative della storia dell'Accademia, dai progetti con pochi partecipanti fino agli affreschi corali che, tra il 2013 e il 2015, hanno raccolto centinaia di persone di provenienza, età e abilità differenti.³

Diario fisico di un viaggio: *un laboratorio formativo*

Diario fisico di un viaggio è il progetto che nel 2007 dà inizio all'Accademia sull'arte del gesto. A condurlo con Sieni, nel ruolo di assistente, Caterina Poggesi, performer con una formazione in psicologia dello sviluppo e dell'educazione, che resterà con lui fino al 2011. Dopo svariate esperienze con bambini di diverse città, con le famiglie di Siena e con gli artigiani dell'Oltrarno, nel 2007 la sperimentazione trova in questo laboratorio una formula in cui si riconoscono sia elementi di continuità rispetto alla poetica di Sieni, sia scelte metodologiche rimosse dalle produzioni più recenti. In particolare, l'amore per l'arte pittorica riaffiora nella relazione con il patrimonio

² Anche Rita Maria Fabris ricorda, tra le esperienze italiane più significative, quella di Sieni, citando soprattutto, il *Vangelo secondo Matteo*, con i suoi 163 interpreti, per il senso di comunità che vi affiora (cfr. Fabris 2015: 225).

³ Non prestiamo particolare attenzione, in questo scritto, a uno dei progetti nati in seno all'Accademia, perché meno significativo rispetto alle pratiche della danza di comunità. Si tratta di *Cerbiatti del nostro futuro*, progetto destinato a ragazze tra i 10 e i 13 anni, provenienti da scuole di danza e, con buone probabilità, mosse anche da ambizioni artistiche professionali. Sviluppato dal 2011 con la costante assistenza di Chelo Zoppi, oltre che di danzatori della compagnia professionale, questo percorso è sfociato anche, nel 2013, nella fondazione di una compagnia di giovanissimi danzatori, Butterfly Corner, che ha debuttato alla Biennale College di Venezia con l'opera *Baudelaire* (2013).

culturale fiorentino:

«L'elemento di studio [...] era osservare le opere che alcuni grandi maestri hanno depositato a Firenze: gli affreschi alla Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine di Masaccio e Masolino, la *Deposizione* del Pontorno in Santa Felicità, la presenza del Brunelleschi in Santo Spirito. Osservare per incorporare quei gesti, assumerli come supporto, lasciarli fluttuare dentro, renderli elementi vicini per l'elaborazione della dinamica, distinguerli dal resto, rendere lo sguardo fisico per uno studio sul corpo ampio, scientifico e umanistico» (Virgilio Sieni, *Diario fisico di un viaggio*, in Sieni 2009: 7).

Tra l'autunno 2007 e l'estate 2008 vengono, dunque, realizzati 15 incontri incentrati sull'osservazione e la restituzione performativa del *Battesimo* di Masaccio, custodito alla Cappella Brancacci. Ogni incontro è dedicato a un tema-guida che viene affrontato assieme al coreografo e ai suoi assistenti sulla base di esercizi inerenti elementi tecnici fondamentali nella danza (come il peso, il disequilibrio o la metrica).

Le sessioni si aprono con un rituale di movimento condiviso, che serve a predisporre i partecipanti dal punto di vista fisico e mentale. In seguito, variano a seconda delle qualità specificamente ricercate: alle esplorazioni individuali o a coppia su suggerimenti fisici e con oggetti, si affianca la visione di frammenti di danza improvvisati dai professionisti della compagnia in uno spazio che viene circoscritto, per demarcare il luogo fisico e simbolico dell'azione. I bambini sono, inoltre, condotti da Sieni alla Cappella Brancacci, dove hanno modo di vedere e ritrovare, nella loro dimensione reale, le figure affrescate. Dopo questo sprofondamento nelle dinamiche dell'opera, passato dall'osservazione e dalla sperimentazione in prima persona, saranno loro a scegliere il "ruolo" da incorporare e in cui sentono di potersi immedesimare dal punto di vista posturale. In questo modo, i bambini apprendono a non lasciarsi condizionare dal contenuto e a rapportarsi alla struttura anatomica raffigurata.

Si stratificano, così, delle conoscenze cinestesiche e iconografiche: nello scheletro, nella disposizione all'azione, nell'oscillazione di peso e nel trasferimento energetico si sedimentano tracce di un sapere che, addensandosi nella *figura*, durante la danza richiama una memoria precedente al primo passo, che può dunque ridisegnarne l'origine. Avvicinare un'immagine, come

la Pietà, incorporando il cedimento articolare e la disposizione del peso, senza provare a *rappresentarne* i “personaggi”, induce inoltre un’apertura semantica che accresce la portata simbolica ed emozionale del gesto danzato:

«Un piccolo corpo inerme in terra può essere raccolto solo in certi punti, sotto le ginocchia, dietro il collo, sotto le ascelle, è lì che viene distribuito il peso: sono dei punti cruciali, le giunture delle parti. Il corpo in Pietà è una congiunzione tra il desiderio di voler essere nell’altro e di sostituirvisi nell’atto della morte e il sostenerlo. È un gesto di amore. La Pietà è dunque tragedia e bellezza allo stesso tempo: un gesto tragico ed estremamente umano che racchiude la bellezza delle infinite pieghe del corpo» (Virgilio Sieni, *Appunti per il Vangelo secondo Matteo*, in Sieni 2014: 30).⁴

Prima della fine del progetto, una lezione è dedicata alla fotografia. Anche questo momento viene affrontato a partire dalla dinamica del movimento da cui la figura nasce o che in esso si dissolve, diradando il gesto, distribuendo il peso del corpo, mirando e virando lo sguardo come nell’immagine affrescata o secondo una relazionalità interna al gruppo che danza.

Nella fase iniziale dell’Accademia, la parte formativa è, perciò, estremamente importante e conferisce un valore educativo, oltre che artistico, ai progetti con i bambini, non perché sviluppino doti tecniche specialistiche, ma perché scoprano come *ascoltare* con il loro corpo e come *vedere* e *fare esperienza* del contesto culturale cui appartengono:

«Mi piacerebbe, un giorno – scrive Sieni –, tra molti anni, incontrare uno di questi ragazzi impegnati oggi con l’Accademia e vederlo di fronte ad un’opera, magari un Velàzquez o un Rothko, una fotografia di Nadar o un’immagine quotidiana, un evento, un elemento apparentemente marginale, uno scarto, un cencio per terra, una sfocatura, un’immagine casuale o rubata ma pregnante di senso, un volto e rintracciare in lui elementi di uno sguardo che si concede al corpo» (Sieni 2014: 30).

L’immediata espansione: gruppi eterogeni e la compagnia Damasco Corner

⁴ Questa concezione del corpo è centrale per capire l’opera coreografica di Sieni. Si palesa chiaramente in coreografie come *Variazioni Goldberg* (2001) e *Sonate Bach* (2007). Per un approfondimento in merito, rinvio, comunque, a Mazzaglia 2015.

Dopo *Diario fisico di un viaggio* nascono nuovi gruppi di lavoro distinti per età (a Firenze, prendono i nomi Masolino, Eden, Pontormo e Masaccio), seguiti da iniziative simili soprattutto nel Nord Italia; mentre nel 2009 ha avvio, in seno a CANGO, il progetto Damasco Corner, destinato a non vedenti. Di questa compagnia è evidente la crescita professionale di Giuseppe Comuniello, giunto alla danza da adulto e coinvolto assieme ad altri non vedenti, ma che, più di altri, nel tempo ha continuato a collaborare con Sieni in sala e sulla scena. Dal 2015, la sua esigenza di uscire dalla modalità solistica di esibizione è accolta dal coreografo, che crea *Il seme del piangere* (2015), dov'egli danza assieme a due professionisti, una ragazzina quattordicenne e un'altra giovane down, mostrandosi parte di una piccola comunità in esodo, una strana famiglia che avanza, retrocede, attraversa l'ombra, tendendosi fino al proscenio, dentro una scia crescente di luce.

L'esemplarità del percorso di Comuniello non può, però, essere considerata rappresentativa, tenuto conto della sua eccezionalità, così come ammirevole ma unica resta la performance *Écoute moi* (Firenze, 12 novembre 2009). In questo caso, dodici coppie, composte da un danzatore e da una persona cieca, facevano da cassa di risonanza ad una coreografia minuta, eseguita al centro della scena dalla coppia Comuniello-Dorina Meta (entrambi non vedenti). Osservando la coppia, i danzatori ne traducevano la performance ai loro partner ciechi attraverso lievi impulsi fisici, pressioni, spostamenti del peso e brevi verbalizzazioni: tattilità e suono sostituivano la vista.

A più riprese Sieni ha, tuttavia, proposto uno studio del gesto con persone non vedenti, tanto con *l'Art du geste dans la Méditerranée* (che ha esteso a diversi paesi europei le iniziative dell'Accademia tra il 2010 e il 2013), quanto con la Biennale Danza. Coadiuvato dall'assistente Gaia Germanà, in quest'ultima occasione ha incluso nel *Vangelo secondo Matteo* alcune persone non vedenti in coppia con danzatori professionisti, che per oltre un mese hanno esplorato un rapporto reciproco, costruito sulla condivisione del peso e sulla proiezione nello spazio, sulla manipolazione e sulla trasmissione degli impulsi motori.⁵

Curiosità e sapere hanno, cioè, portato a tentativi reiterati di approfondire le possibilità della danza che nasce anche in assenza della vista, con ciò che questo insegna sulla percezione del movimento e sulla funzione degli organi del corpo. Se, però, la continuità è lo strumento per trasformare la sperimentazione in metodo, il caso unico di Comuniello non consente di associare, ad oggi, a

⁵ Cfr. Germanà 2014: 28. Ringrazio, fra l'altro, Germanà, assistente anche di altri lavori di Sieni, per la lettura del saggio e per l'utile confronto.

queste esperienze, delle modalità di trasmissione chiaramente condivisibili.

In scena: professionisti e amatori di Oro

Il primo tentativo di integrare in uno stesso progetto persone con competenze, capacità ed età eterogenee risale, comunque, al 2009 ed è la coreografia *Oro*, prodotta da Ravenna Festival e cresciuta nel corso di tre mesi di prove in buona parte svolte nel territorio, con la partecipazione, assieme alla compagnia, di anziani e di bambini del posto. Anche in questo caso, per esempio, nella costruzione della coreografia degli *over 60* del primo quadro, osservata personalmente nelle sue varie fasi di prova con Sieni, agli uomini non era richiesto di copiare delle forme di movimento predefinite: agendo con pacatezza e da vicino, il coreografo li guidava, piuttosto, in azioni lente e distese, muovendoli e fornendo alcuni suggerimenti verbali.⁶ Il suo sguardo, apparentemente indistinto, mostrava di posarsi con accuratezza sui tempi e sulle resistenze propri a ciascuno, nonché sulla capacità individuale di avviare la sequenza di movimento. Senza esplicitarlo, dal primo incontro Sieni aveva, infatti, individuato chi poteva fare da traino e chi avrebbe invece seguito, maggiormente, i segnali dei compagni, tutti in ultimo orientati da una danzatrice professionista, partecipe con loro, però, solo nella fase finale delle prove.

In questa sezione di *Oro*, la coreografia evolveva secondo un'idea di processione, motivo centrale dell'intera opera, che rafforzava sul piano figurativo la concezione della trasmissione tipica del coreografo, fatta di contatti, appoggi e pressioni che, agendo su precise articolazioni, condizionano i cambi di direzione, di inclinazione e la durata del gesto. Tra la costruzione della sequenza e la sua ripetizione, s'inseriscono poi la memoria da preservare e l'inerzia da trattenere, per alimentare la sospensione di un'azione che non ha una funzione pratica e che non è, quindi, finalizzata. Sono queste le qualità su cui lavorano le assistenti, in seguito alla fase creativa di composizione della partitura.

Nei primi incontri, condotti direttamente da Sieni, le assistenti si limitano, solitamente, a osservare

⁶ L'immagine di un corpo post-drammatico teorizzata da Hans-Thies Lehmann può essere pienamente applicata a queste pratiche, che prediligono la lentezza: «Among the series of images of the body that can be considered as symptomatic for postdramatic theatre is the *technique of slow motion*, which is omnipresent in the wake of Wilson's work. It cannot be reduced to a merely external visual effect. When physical movement is slowed down to such an extent that the time of its development itself seems to be enlarged as through a magnifying glass, the body itself is inevitably *exposed* in its concreteness. It is being zoomed in on as through the lens of an observer and it is simultaneously 'cut out' of the time-space continuum as an art object. At the same time, the motor apparatus is *alienated*: every action (walking, standing, getting up and sitting down) remains recognizable but is changed, as never seen» (Lehmann 2006: 163-164).

in silenzio o a filmare. In seguito, possono copiare quello che i non professionisti devono eseguire, agendo da specchio (come per le madri e i figli alla Biennale del 2013). Laddove l'azione è corale, indicheranno piuttosto i passaggi della sequenza, per non perdere i dettagli iniziali e approfondire la risonanza del gesto, dentro al corpo e verso l'esterno. Sono gli occhi su cui misurarsi e gli angeli custodi che accompagnano i neofiti verso l'esito finale, durante un periodo di prove di diversi mesi. La loro funzione è, perciò, determinante, tanto nella costruzione del rapporto umano con i partecipanti, quanto per la buona riuscita della collaborazione.

Osso: le risonanze astratte della relazione familiare

La prassi di lavoro con non professionisti non cambia quando la relazione tra i partecipanti si alimenta del rapporto familiare, come nelle performance di madri e figlie, che ricordano un'esperienza precedente alla fondazione dell'Accademia, vissuta in prima persona da Sieni. La possibilità di un incontro con non danzatori trova, infatti, la prima ragion d'essere nella creazione di *Osso*, coreografia del 2005: in scena Virgilio e il padre Fosco eseguono azioni spesso speculari, si cercano e si riflettono in gesti lenti, ed è come se la presenza di uno accrescesse quella dell'altro, se un'intima necessità imponesse una sospensione del respiro e del gesto, innestando una vibrazione sottilmente percepibile. La tensione emotiva che ne deriva nasce dalla relazione, dalla sapiente costruzione coreografica, ma – spiega Virgilio – anche dalla fatica e dalla concentrazione del padre:

«[...] un gesto semplicissimo diventa fuori dal comune. Perché lo sforzo, la pressione, l'impegno prevedono una messa in gioco dell'umano e vengono così fuori sentimenti basilari: le tue paure, le tue indecisioni, quello che sei» (Sieni 2010/2011: 97).

Osso è da Sieni considerato, infatti, lo spartiacque per il lavoro con gli amatori, persone di cui i gesti portano le tracce del vissuto nei tic, nelle asincronie e nelle tensioni che la tecnica dei professionisti, invece, leviga e dissolve. Indica, *in nuce*, le possibilità di un processo di sensibilizzazione del gesto, condotto per mesi dal figlio con il padre, per aiutarlo ad acquisire consapevolezza di movimenti compiuti durante una vita nella propria quotidianità.

Il gesto poetico dell'anziano mostra, al tempo stesso, una concezione della danza, intesa come manifestazione di una sensibilità, e non come linguaggio. Ribadisce, nella pratica, che tutti possono

e hanno il diritto di danzare. Con la sua origine autobiografica ricorda che il corpo non si possiede semplicemente, ma che ciò che siamo si esprime nel corpo (“sono il mio corpo” *versus* “ho un corpo”) e può, pertanto, essere condiviso con il movimento. Che l’esperienza impressa nelle imperfezioni del corpo non annulla la bellezza, ma dona, anzi, credibilità e spessore umano alla danza, qualità che i professionisti necessitano, invece, di recuperare, oltre lo stile e la tecnica. Anche per loro, l’incontro con il non professionista, che impone l’uscita dagli automatismi acquisiti, prelude all’approfondimento del sapere del corpo e della capacità di relazione attraverso la danza.

Prima, durante e dopo: la dimensione personale dei laboratori

Le persone interessate alle iniziative dell’Accademia sull’arte del gesto solitamente rispondono a un bando esposto dai coproduttori e promotori dei progetti, che altre volte coinvolgono invece le scuole di danza (nel caso in cui sia necessaria esperienza pregressa di movimento e un’audizione) o associazioni del territorio. Talvolta, i partecipanti conoscono Sieni solo al primo giorno di prove o attraverso un incontro pubblico di presentazione delle attività in programma.

Le motivazioni che spingono a presentarsi sono varie e cambiano in base all’età, ai luoghi e alla storia personale. Probabilmente, tanto più sentita è l’esigenza di socializzazione o il bisogno di rivivere le relazioni affettive, senza i compromessi della vita domestica, tanto maggiore è il riflesso nel quotidiano di queste pratiche nel periodo delle prove e dopo la loro conclusione. Diversamente, però, dai laboratori di danza di comunità e di teatro sociale, la motivazione non influenza l’andamento del lavoro; semmai preesiste come condizione necessaria a una partecipazione sin dall’inizio precisata in base alla disponibilità nei giorni di prova e per la performance finale. A prescindere dalle conoscenze precedenti o acquisite in itinere, i partecipanti non sono, infatti, chiamati a improvvisare, né a esercitare delle scelte significative, come in *Diario fisico di un viaggio*, in cui l’acquisita capacità di sguardo incideva sulle preferenze individuali, incorporate in seguito nella composizione fotografica.

La consapevolezza resta, dunque, come obiettivo latente nel coinvolgimento dei neofiti, per quanto essa possa qualificare l’approfondimento dell’azione danzata o ripercuotersi su ulteriori esperienze. Alcune cellule coreografiche sono, infatti, riproposte da Sieni in diverse città; migrano, per esempio, da Venezia (Biennale Danza) a Marsiglia (*Art du geste dans la Méditerranée*), dalla presentazione singola negli *Esodi* del Festival dell’Oltrarno (luglio 2015) all’immersione in una

forma collettiva in *Ballo_1265* (dicembre 2015). Azioni specifiche hanno, perciò, modo di consolidarsi e di essere rapportate a strutture compositive e modalità di fruizione differenti, che rappresentano, inoltre, occasioni per approfondire il fascinioso incontro, in sala, con i professionisti, e per abitare luoghi spesso inarrivabili o, persino, sconosciuti.

Il benessere psicologico, sociale e affettivo e la restituzione verbale o performativa di un'accresciuta consapevolezza psicofisica non sono, quindi, tra le finalità dirette di incontri e performance, che non nascono per colmare mancanze, né per favorire l'affermazione o la crescita personale o collettiva di un gruppo. Permane, invece, in Sieni, la volontà di agire sull'inclinazione con cui le persone percepiscono la danza, ancora da tanti considerata elitaria, e sulla loro capacità analitica.⁷ La risposta individuale – che può manifestarsi liberamente in forme private o, nei fatti, con la partecipazione ad altri progetti e con la frequentazione della produzione artistica del coreografo – è pertanto esterna al processo operativo specifico, di cui misura semmai l'effetto a posteriori.

Per la costruzione delle performance, dai primissimi incontri Sieni interviene, infatti, in maniera autonoma sulle scelte di movimento: osserva i corpi che ha dinanzi, ne recepisce le qualità, la postura, gli impulsi motori e su questi lavora, usandoli e sviluppandoli, o ancora guidando gli interpreti con suggerimenti sottovoce sull'azione da fare (sorreggere, appoggiarsi, prendere un arto, spostare il peso, indirizzare lo sguardo) e sul ritmo da darle. In seguito, le sequenze sono ripetute con l'aiuto delle assistenti e, per i progetti che coinvolgono più gruppi, integrate all'interno di un'orchestrazione complessa in base ad appuntamenti immaginati dal coreografo e progressivamente testati, con un'attenzione agli spostamenti nello spazio e alla durata delle azioni. Si giunge, così, a una compenetrazione, fatta d'incastri attentamente studiati: attese, durate, sguardi, direzioni seguite o accennate creano aperture, paragonabili a un tratteggio su carta, in cui i gesti, le camminate, le corse e i reciproci sostegni, diversi e somiglianti per ciascuno, possono infine incunearsi e richiamarsi l'un l'altro.

L'umanità in esodo: le performance corali

I primi affreschi corali in cui Sieni trasferisce azioni sorte localmente per precedenti performance

⁷ Parlando degli anziani, Sieni ha, per esempio, ricordato che «la qualità dello sguardo dopo un'esperienza del genere può un po' cambiare: ad esempio un'anziana di Dro (la signora Carla) è diventata un'assidua frequentatrice del festival e capita che mi parli di leggerezza, equilibrio, direzione dello sguardo, iniziando a notare dettagli che prima non vedeva» (Sieni 2010/2011).

sono le *Agora* marsigliesi (*Agora Mer*, *Terre* e *Ciel*) del 2013, che chiudono un progetto triennale di ampio respiro, *L'Art du geste dans la Méditerranée*, e chiamano a raccolta più di 100 persone.⁸ Come nella *Agora Tutti* veneziana dello stesso anno, in *Agora Mer*, i partecipanti appaiono simili a una folla in fuga. Ripetute corse mescolano l'agilità dei più giovani e l'ansimante attardarsi degli anziani e si esauriscono, in ultimo, nell'immagine di una coppia, uomo e donna che «tra sfide e movimenti di popoli con materassi, sedie, tavoli, in cerca di luoghi dove poter sedimentare, si costruiscono un rifugio, fatto di niente» (Marino 2013).⁹

Sempre a Marsiglia, ma nell'*Agora Terre* realizzata nella biblioteca del Palais Carli, dietro a un artigiano di Volterra che lavora l'alabastro, riquadri bianchi incorniciano donne e anziani, le due ragazzine livornesi conosciute nei *Cerbiatti* e, tra loro, un solitario boxeur, e poi ancora altra umanità, distinta per gruppi e intenta a svolgere il proprio ciclico rituale. Per la prima volta, il pubblico non è obbligato a sedersi e può scrutare da più angoli le opere viventi di questa anomala galleria umana: l'eco silente dei gesti – che, pur nelle specificità, li riunisce per somiglianza e dinamica – si dispiega come un paesaggio, solcato, però, da sentieri (quali i corridoi lasciati aperti tra i riquadri), in cui gli osservatori possono ancora inserirsi, frapponendosi nell'orizzonte visivo degli altri spettatori.

Da Marsiglia a Venezia, la proposta performativa è rielaborata fedelmente nell'imponente *Vangelo secondo Matteo* (luglio 2014), con i suoi 27 quadri perimetrati, presentati nove per volta simultaneamente. Ora, però, le mani in levare della folla divisa, il movimento in battere di bastoni, un plauso scandito in sincrono alludono al superamento delle demarcazioni. L'allusione si trasforma in uno sfondamento crescente in *Cena_Pasolini* (aprile 2015) nel duecentesco Palazzo del Podestà a Bologna. Agli occhi del critico Gianni Manzella, le cinque cene, evocative dell'*Ultima cena* di Leonardo, sono comunque distinte: le bambine al centro, gli anziani ai lati, anche se i canti intonati dalla corale Savani di Carpi – come l'*Agnus Dei* e, in ultimo, la partigiana *Bella ciao* – addensano l'insieme, che solo alla fine, quando tutti avanzano e si ritraggono come un'onda, diventa «per la prima volta una collettività» (Manzella 2015). Non così per Stefano Casi, che parla dell'intero spettacolo come di un affresco (e, quindi, come di un'unità visiva), da osservare in quattro dimensioni:

⁸ Cfr. Sieni 2013.

⁹ Nell'articolo si parla anche del memorabile spettacolo di Sieni *Home_quattro case*.

«Da Piero [della Francesca] e da altri artisti rinascimentali arriva la lezione di un'architettura corporea del sostegno che Sieni reinventa nelle sue opere in modo dinamico. E da qui bisogna partire per poter assistere a *Cena Pasolini*, perché quello che si vede non è altro che uno straordinario affresco che racconta la solidarietà umana».¹⁰

Per descriverne le azioni, Casi allude alla «partecipazione comunitaria a un rito» che unisce le cinque sezioni, quadri separati ma in reciproco dialogo, fino a quel momento finale, quando il coro travolge i gruppi che ne ingrossano le fila, creando una massa in movimento che avanza e retrocede. Ma è nei gesti dettagliati, gioiosi delle fanciulle e lenti degli anziani, che il critico intravede una comune ricerca dell'«autenticità nella classicità», così suggerendo in altro modo l'archeologia del gesto in cui Sieni da sempre scava con l'opera coreografica e pedagogica.

«Un percorso nel tempo a costruire una mappa poetica del gesto: sentieristica dell'organismo umano. Una mappa fisica e virtuale nella quale ripensare il gesto della danza come la proiezione di un'archeologia che pone il corpo e il gesto della danza al pari di un atlante del tempo, una radura dove depositare volti, sguardi, dinamiche, incrinature e composizioni coreografiche».¹¹

Rannicchiati a terra su coperte sgualcite, simili a macerie depositate a valle; tessuto schiacciato e inciso dal peso dei corpi, come gli incavi polverosi in cui riposano i fantasmi di Pompei, o come «migranti in attesa, sparsi sulle rive dei mari» (Marino 2016) appaiono i 150 interpreti di *Ballo_1265* nel maestoso salone di Palazzo Vecchio a Firenze (dicembre 2015). Sono un unico corpo, composto di cenci sparsi, ricuciti assieme nella *dynamis* collettiva: paesaggio visto in foto e video di cronaca, noto come una strada già percorsa su cui non si posa più l'attenzione, e che, però, ora prende forma e concretezza nel suo farsi e sgretolarsi (come, prima, la *Pietas* o le pose del Masaccio), diventando più reale dell'immagine suggerita.

In *Ballo_1265*, la camminata non giunge alla fine, come in *Cena_Pasolini*, ma dà coesione e

¹⁰ Stefano Casi, *Come si osserva un affresco (in quattro dimensioni)*, <https://casicritici.wordpress.com/2015/04/11/come-si-osserva-un-affresco-in-quattro-dimensioni/>

¹¹ Virgilio Sieni, *Atlante del gesto. Visioni opere, azioni, eventi 2015*, quaderno inedito conservato presso l'archivio personale di Virgilio Sieni, presso Cango, Firenze.

continuità alla folla, da cui si staccano e si ricompongono – come gli atomi lucreziani – i gruppi e le persone, chiamati per numero a evocare i gironi dell'*Inferno* dantesco.¹² Nel *Purgatorio* ritorna la costruzione della casa-rifugio, suggerita nelle fasi iniziali delle prove di *L'ultimo giorno per noi* (2010), comparsa in *Home_Quattro Case* (2013) a Carpi e ritrovata nella coppia di Marsiglia di *Agora Mer*. Mentre un'ultima improvvisazione strutturata, in cui le file di persone si cercano frontalmente, chiude con una visione corale e con un abbraccio il *Paradiso* terreno immaginato da Sieni. Emerge, dunque, anche in questo caso, una figura, sia essa la *Pietas* del rapporto filiale o la marea umana, sintomo di un'esigenza estetica preponderante rispetto alla condivisione sociale.

La comunità che non conosciamo

Le attività dell'Accademia sull'arte del gesto e la danza di comunità sono nutrite, senz'altro, da una visione ideologica affine: accogliere i differenti vissuti significa, infatti, ammettere l'immagine di una molteplicità umana, composta anche dalla singolarità di corpi "imperfetti". Quale comunità questa collettività esprima resta, però, una domanda aperta, che non riguarda solo la danza, ma il modo in cui essa riflette e interpreta il presente.

Tra i maggiori intellettuali contemporanei, Zygmunt Bauman individua nell'insicurezza la voglia di comunità, come entità omogenea e "difensiva", seppure a rischio di chiusura.¹³ Ritornando sulla *Communitas* in un dialoghetto con Carlo Bordoni, pubblicato nel 2013, Bauman ricorda la prospettiva di Victor Turner, cui la sociologia è ancora oggi debitrice. Tra gli anni Sessanta e Settanta, l'antropologo distingueva, infatti, *communitas* e *societas* come forme coesistenti (e non più semplicemente opposte) di relazioni dirette, nel primo caso, o indirette e a distanza, nel secondo. E, negli anni Ottanta, in *Dal rito e il teatro*, aggiungeva che la *communitas* è l'unione di individui che tendono «verso una meta comune liberamente scelta» (Turner 1986: 90) e di cui la condivisione può esprimersi nel dialogo sia fisico che verbale (Ivi: 109-110). Per Roberto Esposito, che con *Communitas. Origine e destino della comunità* ridefinisce i termini della riflessione filosofica, la comunità implica piuttosto la perdita della soggettività (Esposito 1998): non si basa su un principio di identificazione e non è una corporazione più grande del singolo individuo, bensì una

¹² All'anonimato del numero Sieni giunge, comunque, in un secondo momento. Nelle prime prove collettive, chiama infatti i gruppi con nomi che rinviano alla loro "storia" dentro l'Accademia sull'arte del gesto, ovvero agli episodi/performance di progetti precedenti cui hanno partecipato e che confluiscono, infine, in *Ballo_1265*, assieme alle sezioni specificamente create per questo spettacolo e, similmente, identificate nelle fasi precedenti di lavoro.

¹³ Cfr. Bauman 2001.

dimensione dissolutiva, per quanto necessaria all'animale-uomo, che ne esalta la finitezza e le mancanze.

L'immaginario evocato da Sieni sembrerebbe aderire alla concezione sociologica che sottende la danza di comunità e invocare l'unione corale come moltiplicazione dell'individuo; eppure, le sue performance sgretolano il paesaggio che disegnano, restituendo volti segnati, metriche sconnesse e scarti, individuati nella fase compositiva, protetti nei mesi di prova e infine intersecati nella performance: *puncta* mobili su cui si attarda lo sguardo, smarrendo l'insieme. Travolti nelle camminate e nei riverberi che superano le zone perimetrare mostrano, però, anche la *soglia* tra l'uno e l'altro, il tratto che unisce e divide. La tensione utopica comunitaria convive, dunque, con il suo opposto: simile all'azione del corpo danzante, quella del gruppo ricorda il canto difonico, oscillante tra il soggetto anonimo (come i cittadini, naufraghi della contemporaneità) e il credo che, al ritirarsi dell'onda, trattiene il primo passo, gesto originario e residuale assieme.

Se gli antichi egizi, nel loro esodo, tendevano a Canaan, i migranti di Sieni oscillano, dunque, come un metronomo e si ritrovano in una *no man's land* liminale,¹⁴ dove solo la solidarietà dell'abbraccio o una memoria lontana pare unirli: non è teatro di Narciso e neanche teatro della comunità; forse è un teatro che di entrambi rinegozia i confini e che, perciò, ci interroga come persone e ci spiazza come studiosi e critici.¹⁵

Bibliografia

Bauman, Zygmund

2001 *Voglia di comunità*, Laterza, Roma.

Delfini, Laura, a cura di

2005 *Oltre la scuola... la Community Dance*, Mousikè, Granarolo dell'Emilia (BO).

¹⁴ Il riferimento al termine "limen", soglia, è tratto da Turner, che lo svincola da un'accezione esclusivamente negativa, «poiché non è più la condizione positiva passata e non è ancora la condizione positiva futura pienamente articolata» e vi riconosce qualità positive e attive, «specialmente quando la 'soglia' si protrae trasformandosi in un 'tunnel' e il 'liminale' diventa il 'cuniculare'» (Turner 1986: 81-82).

¹⁵ Ringrazio Gaia Germanà, assistente di diversi progetti di Sieni e studiosa di danza di comunità, per la lettura del testo e l'utile riscontro.

Esposito, Roberto

1998 *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino.

Fabris, Rita Maria

2015 *La danza educativa e di comunità. Cenni storici e metodologici*, in Alessandro Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino.

Germanà, Gaia

2014 *Sulla mia pelle: un'esperienza di danza con persone non vedenti*, in «InContatto», inverno 2014.

Guatterini, Marinella

2015 *Nell'Atlante di corpi e di gesti*, in «Il Sole 24 Ore», 20 settembre 2015.

Lehmann, Hans-Thies

2006 *Postdramatic Theatre* (1999), Routledge, London - New York.

Manzella, Gianni

2015 *Nel segno di una religiosità laica. «Cena Pasolini» di Virgilio Sieni*, in «il manifesto», 18 aprile 2015.

Marino, Massimo

2013 *Marsiglia 2013: la danza utopica di Virgilio Sieni*, in «Doppiozero» 19 settembre 2013, al link <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/marsiglia-2013-la-danza-utopica-di-virgilio-sieni>

2016 *Dialoghetto di Capodanno 2016: quasi una Commedia*, in «Corriere di Bologna», 01 gennaio 2016.

Mazzaglia, Rossella

2015 *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

Sieni, Virgilio

2009 *La trasmissione del gesto*, Maschietto Editore, Firenze.

2010/2011 *Camminare è errare. Incontro con Rodolfo Sacchettini*, in «Lo Straniero», nn. 126-127, dicembre 2010/gennaio 2011.

2013 *Trois Agoras Marseille*, Maschietto Editore, Firenze.

2014 *Vangelo secondo Matteo*, catalogo a cura di Virgilio Sieni con la collaborazione di Stefania Di Paolo, La Biennale di Venezia, Venezia.

Turner, Victor

1986 *Dal rito al teatro* (1982), Il Mulino, Bologna.

Vaccarino, Elisa Guzzo

2015 *Sieni e l'Atlante del gesto. Il mondo a passo di danza*, in «Il Giorno», 29 luglio 2015.

Zagatti, Franca

2012 *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Mousikè, Granarolo dell'Emilia (BO).

Wearable Performance in Wearable Theatre

di Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita

Dal corpo analogico al corpo tecnologico

Il corpo è un dispositivo eterogeneo e complesso che articola diversi regimi di senso, ecco perché, nel riferirci ad esso come “corpo in scena” non intendiamo un elemento tra tanti, bensì un corpo vivo, dinamico, che vive sulla scena entrando in relazione e interagendo con altri corpi. È un corpo che rende viva la sua corporeità a partire dall’azione e dal movimento. Un corpo che agisce, pensa e sente sulla scena. È un corpo che insieme alla voce risuona, un corpo che si muove all’interno di una nicchia ecologica foggata di performatività. Nell’ambito della pratica performativa l’aspetto esperienziale è fondamentale sia per il performer che presta il proprio corpo alla scena, sia per lo spettatore che osserva e fruisce dell’evento performativo. Prendendo spunto dalle letture di Schechner (2002) per il quale ogni atto performativo si fonda per lo meno su tre operazioni: l’essere (*being*), ovvero lo stato di presenza; il fare (*doing*), ovvero un’azione; e mostrare il fare (*showing doing*), potremmo dire, che la performance si attiene a un processo di attivazione del corpo che consente l’espressione della presenza concreta dell’artista. L’espressione corporea asservita allo scopo di comunicare ci spinge ad uno studio minuzioso della performance attoriale. Secondo Plessner (2006) essere attore, è una peculiarità della condizione umana; l’attore attraverso i suoi gesti, la sua mimica, la sua voce è in grado di creare per sé e per gli altri l’illusione della profondità cui tali atti corrispondono. Il corpo e l’attore che lo abita, diventano lo strumento per mettere in scena sia l’espressività dell’attore, sia il contenuto espressivo con cui lo spettatore entra in relazione mediante la performance teatrale. Tale processo definito da Barba (1993) “livello pre-espressivo” altro non è che un dispositivo che mira a sviluppare e organizzare il *bios* scenico dell’attore. Attraverso l’agire corporeo, dunque, è possibile istituire una relazione dinamica con tutti gli elementi della scena e sperimentando attraverso il proprio corpo, l’attore raggiunge quella zona liminale (Turner 1986) in cui ogni esperienza può essere esperita e analizzata. Ciò detto, possiamo iniziare a delineare un’idea di corpo specificamente scenico-attoriale da un lato, influenzato dal modo di vivere la performance, e, dall’altro, dalla percezione spettatoriale di essa. Mejerchol’d (1993), in tal senso introduce una teoria attoriale rivoluzionaria, basata sul corpo

come unico strumento di creazione artistica: la biomeccanica. Ciò consente all'attore biomeccanico di affermare la sua centralità che è fulcro vitale dell'esperienza scenica e il cui corpo interfacciato permette di far funzionare, per contagio tecnologico, l'intero spettacolo. Un'autentica macchina per la recitazione che obbliga di per sé l'attore ad una dinamica corporea totale ed incessante. Di fatto, l'attore è il meccanico e il corpo la macchina su cui deve lavorare.

Il pensiero di Artaud (1968), più di ogni altro, però, sembra anticipare l'ascesa del concetto di corpo tecnologico. La sua idea di rifiutare l'involucro corporeo, liberando così l'essenza performativa da ogni limite *analogico*, consente all'attore di essere plasmabile, proprio come accade con l'uso della Performance Capture.¹ Quest'ultima non è semplicemente una tecnica di acquisizione digitale figlia della Motion Capture, infatti l'elemento centrale non è la digitalizzazione dei movimenti bensì la performance dell'attore di cui cattura contemporaneamente i movimenti del corpo, delle mani e le espressioni del volto così da non frammentare e snaturare l'atto recitativo, e quindi la performance dell'attore, punto cardine di questa tecnica.

Ne *l'Ubu Incatenato* di Roberto Latini l'atto performativo diventa un mezzo per microfonare il proprio corpo. Ecco allora, che l'attore non esegue ma si esegue (Novarina 1998) e l'ambiente virtuale diventa una sorta di estensione del corpo dell'attore e della sua gestualità. Una performance che ha come base la tecnologia e la comunicazione, paradossalmente, restituisce alla performance stessa, lo spessore umano di quell'esperienza *tecnomorfa* (Nucera 2014) fondata su qualità cognitive, affettive, emozionali ed immaginative.

Siamo di fronte alla crucialità della dimensione di corporeità, in cui il corpo utopicamente senza organi di concezione artaudiana diventa con Latini il luogo privilegiato per la realizzazione di una vera e propria proliferazione mediatica della scena. L'attore nel suo corpo *in-macchinato* diventa l'amplificazione di quello stesso ingombro tecnologico che sembra *imprigionarlo*, ed è esattamente in questo scenario di *mediamorfosi* tecnologico-culturale (Fidler 1997) che ciò che definiamo *Wearable Performance* ha la sua diretta realizzazione. L'incursione della digitalità nel teatro potrebbe, di primo acchito, sconvolgere la fruizione estetica dello spettatore che in realtà ne esce arricchito grazie ad un contagio sensoriale, emotivo e tecnologico generato dalla sinestesia tra l'attore e il suo apparato tecnologico in quello che, da palcoscenico, si è trasformato in spazio virtuale. Per tanto, come ben evidenzia Anna Maria Monteverdi (2011), lo spettatore del teatro

¹ Andrea Brogi, <http://www.xlab.it/>

mediale non è solo testimone bensì è parte della messa in scena ed è questa tipologia di rappresentazione che, a nostro avviso, ci conduce verso la rappresentazione di una naturalità integrata dove l'idea di tecnologia è inglobata nella nostra corporeità.

Quando il corpo diventa voce

La rinnovata idea di corpo quale ibrido tra tecnologia e organicità è chiaramente un tratto distintivo dell'epoca mediale e digitale in cui viviamo. Il corpo incatenato alla tecnologia digitale permette al personaggio virtuale di potersi liberare senza apparire come un fantoccio manovrabile e collegato a dei fili. L'esoscheletro meccanico a cui ricorre Latini fornisce ad *Ubu* la possibilità di potersi animare e di avere il controllo di quanto accade attorno a sé. Il rovesciamento dei ruoli è quindi presto fatto: il corpo non è più una marionetta inerte bensì è il mezzo attraverso cui Latini mette in scena l'evoluzione del suo personaggio (maggior-domo, lustrascarpe, tuttodore...); l'uso dei "data glove", ovvero di guanti a fibre ottiche capaci di captare i movimenti dell'attore e di tradurre le azioni reali in azioni virtuali (Vecchietti 2013), completa l'incatenamento di *Ubu* e consente di ultimare l'evoluzione tecnologica del corpo. La tecnologia all'interno del cosiddetto teatro aumentato sembra davvero essere la reinvenzione del fuoco (Monteverdi 2002).

La materialità della performance emerge interamente anche attraverso la materialità della voce. Emerge come tonalità, perché il suono prodotto dalla voce guadagna la sua fisicità attraverso il respiro (assumere alcune posizioni e posture, permettono all'attore di produrre una certa qualità di emissione) e crea spazialità in quanto si propaga e viene percepita da chi ascolta. Mediante il corpo è dunque possibile indossare qualunque tipo di linguaggio. L'uso della voce ha certamente un peso determinante all'interno di una performance; non si tratta soltanto di uno strumento per comunicare le caratteristiche del personaggio, esprimere emozioni o per "dare voce" al testo. La voce è una modalità fisica, una modalità del corpo.

Secondo Artaud «il corpo è la parola prima della parola» (Artaud 1968: 180). Tuttavia, come avremo modo di indagare, la distanza tra gesto e parola non è poi così ampia. La modulazione della voce, la parola agita, il ritmo che scandisce il dialogo e il silenzio, prendono vita in un contesto come quello del teatro, nell'istante in cui lo spettacolo viene rappresentato (Anastasi 2015). Sembra chiaro che il legame tra azione e parola non è reciso.

Molte delle indagini di carattere neuroscientifico suggeriscono che il linguaggio andrebbe studiato

proprio partendo dal dominio dell'azione; in quest'ottica il lavoro di Gentilucci (2003) ha mostrato l'esistenza di una correlazione tra la produzione linguistica e l'esecuzione/osservazione dei gesti delle braccia e delle mani. Questo, oltre a suggerire un coinvolgimento dei circuiti neurali premotori coinvolti nel controllo dei movimenti del braccio e della mano, dimostrerebbe che gli aspetti fono-articolatori implicati nella produzione del linguaggio, generano connessioni inaspettate con l'esecuzione/osservazione di atti motori del braccio, socialmente significativi (Gentilucci, Stefanini, Roy e Santunione 2004). Volendo applicare questi dati alle forme di rappresentazioni forniteci dal teatro multimediale si potrebbe ritenere che la performance, designa un ambito dell'agire umano in cui si presta attenzione al modo in cui sono eseguiti gli atti comunicativi (Briggs e Bauman 1992). In *How to Do Things with Words* (1955) Austin sembra procedere esattamente in questa direzione. Nel menzionare, la sua distinzione tra enunciati performativi (da *to perform*, eseguire) e constativi, in cui il linguaggio non ha solo funzione descrittiva, ma è azione, l'assunzione filosofica che ne consegue è fondamentale. Dal momento che l'attenzione si sposta dall'aspetto descrittivo del linguaggio (linguaggio inteso come dispositivo che parla della realtà), all'aspetto performativo (linguaggio come un dispositivo d'azione) è chiaro che ogni volta che produciamo linguaggio stiamo agendo. La voce, dunque, nasce dal nostro corpo attraverso quelle strutture morfologiche che ci consentono di espletare il linguaggio articolato (Falzone, Anastasi e Pennisi 2014) e a cui siamo biologicamente vincolati. Non esiste quindi, linguaggio senza voce perché ancor prima di essere linguaggio, la voce è corpo, vincolata ritmicamente ai tempi della respirazione, motivo per cui la sua natura è prima di tutto fisica. È dunque la regolazione del respiro a determinare la dinamica della performance e a permettere l'efficacia del movimento voce-parola. La componente esecutiva della performance è chiaramente legata al funzionamento fisiologico dell'organismo e alle procedure cognitive che regolano la sua messa in atto.

Pensare alla voce nel suo tessuto biologico ci porta a doverla distinguere dalla parola, intesa come facoltà di espressione sia orale che scritta, e dal linguaggio recepito come facoltà che ritma le parole (Bologna 1992). La voce è dunque traccia, impronta di una presenza, espletata mediante comportamenti fonatori che consente al performer di mostrare il proprio essere.

In questo scenario, il connubio tra lo studio degli aspetti prosodici e relazionali del linguaggio (oltre che fonetici, linguistici e semantici) e i Performance Studies, permette ai nuovi teatrologi di

orientarsi in direzione di una comprensione più pertinente sulla questione della voce e del suo rapporto con la parola a teatro. Come ben scrive Roberto Latini² nel suo *In silenzio in coro*: «La voce è il suono che arriva dal respiro. È il respiro suonato ciò che noi chiamiamo voce. La voce è insieme suono e senso. La voce è il teatro del respiro».

Alla luce di quanto esaminato fin qui sembra chiaro, che è il corpo parlante – la parola corporea come afferma Jean-Luc Nancy (2004), con la sua fisicità, gestualità; la biomeccanica come la definirebbe Meyerhold (1993) – a rendere la scena, il teatro, un evento eminentemente umano.

L'azione indossata

Per esemplificare la connessione metodologica da cui la riflessione qui condivisa nasce – in seno a uno studio interdisciplinare nell'ambito delle scienze cognitive che intreccia gli aspetti teatrali e performativi con le scienze del linguaggio – si è preso spunto dal lavoro di Roberto Latini e in particolare dal suo *Ubu incatenato* del 2005. È questo uno spettacolo che ispirerà successivamente, ed esattamente l'anno seguente, *Le Madonne, personaggi shakespeariani in motion capture*, anch'esse realizzate con una tecnica inclusiva in ambienti digitali interattivi. Ma si tratta chiaramente di pretesti per raccontare l'eccezionalità della marionetta umana che interessa alla poetica di Latini, non solo quindi della trattazione scientifica di un fenomeno artistico, non interessato a un burattino Pinocchio privo di corpo organico, piuttosto a una marionetta fatta di carne, voce e percezione. Questo *Ubu* è uno spettacolo politico, in cui il potere viene esibito e ridicolizzato. Il consueto estro creativo di Latini rende efficace la morale di Alfred Jarry, la quale motteggia: «la libertà è la schiavitù». Vi è in esso una verticalità corporea, che rende il corpo del performer oggetto metafisico. Questa marionetta umana indossa un esoscheletro che possiamo definire una sorta di *body machine* – nel caso in cui escludiamo che il corpo sia una macchina organica – collocata in uno spettacolo in cui il corpo dell'attore assiso e crocifisso mediante fili introietta così la maschera performativa che diviene azione cosciente, ma mediata nella sua consapevolezza attoriale da un movimento diretto, in una modalità mista frutto di ibridazione tra corpo umano e apparato inorganico. Il corpo biologico agisce pertanto attraverso una sua funzione estetica in una maniera che un poeta come Paul Valéry ben conosce; egli infatti «rimanda tutto alla performance, forza passeggera e decisiva in quanto espressione che investe biopoieticamente lo

² <http://www.fortebraccioteatro.com/>

spettatore» (Attisani 2015: 13). È quindi un fatto eminentemente corporeo il gioco che coinvolge attore e spettatore.

Nell'*Ubu incatenato* di Latini si può osservare come la profondità scenica venga riprodotta attraverso meccanismi di videoproiezione, azionati, qui come in altri suoi spettacoli, dall'attore e regista anche "tecnico". Alle sue spalle si trovano ironiche icone di esibito potere: figurazioni piramidali, non solo faraoniche ma anche massoniche. Davanti a Latini troneggia il cesso di Padre *Ubu* che, venendo adibito anche a funzioni di amplificazione vocale, affianca al suo consueto ruolo di contenitore di scorie quello di elemento drammaturgico sostanziale. Lo spettacolo ha inizio con una serie di simulazioni uditive del godimento orgasmico, alternativamente animate da voci di genere femminile e maschile, ma non manca il verso di un gallo a cui segue proprio il suo chicchirichì, esibito «à travers l'orifice de la bouche du masque» (Latini 2014). La maschera nella poetica di Latini è non solo medium tra i mondi, e "persona" come per Pirandello, ma è il supporto della mascherina, è personaggio tra i personaggi che si concede ai travestimenti; in questo è molto vicina all'idea shakespeariana di commedia.

Scheletri, palloncini e cessi

La marionetta umana, dotata di mascherina, animata così anche dai fili del microfono proferisce frasi quali: «Suonano suonano, senti? Drin drin» e «fai la ninna fai la nanna che domani è la condanna» o «Alla batraglia!» con un Latini consuetamente dotato di arti scenici gommati. Le luci che si divaricano sui fondali degli spettacoli, hanno in comune tra loro la metaforica esigenza di mostrarsi come "cessi" linguistici, metaforica e misteriosa sembianza di "re-cessi" in cui il linguaggio privo di significato, diviene finalmente parola o-scena. È questo un modo di stare quindi fuori dalla scena che si concretizza nel lavoro più completo di Latini *l'Ubu Roi*, del 2012. Da Alfred Jarry, autore dell'*Ubu*, a William Shakespeare non vi è un passaggio ma avviene una fusione tra le due poetiche, di cui si fa portavoce Latini. Così accade che Lady Macbeth sia travestita da Pinocchio – che ricordiamo essere però Amleto al microfono – ed è madre assassina, sebbene custodisca la bellezza e l'ingenuità di Giulietta. Amleto non è solo Pinocchio ma anche Calibano e Cotrone, quindi Pirandello, anticipando lo studio del 2014 su *I giganti della montagna*, autore già esplorato

con Sandro Lombardi,³ in cui ritroviamo evidenti elementi scenografici e drammaturgici, anche nell'ultimo studio sulle *Metamorfosi (di forme mutati in corpi nuovi)* da Ovidio, rievocazione sottolineata dai costumi di Marion D'Amburgo.

In questa regia del 2012 Papà *Ubu* uccide il re scoppiando sul suo fallo fittizio tre palloncini colorati che sono poi rinvenuti nel momento in cui il re Venceslao muore giocosamente spandendo tre ciuffi rossastri dal petto come fuochi d'artificio. L'attenzione ai numeri e ai simboli, consueta in Latini, ci ricorda che Pinocchio è la storia di una iniziazione e presenta diversi elementi massonici. Altri personaggi inoltre periscono per consueti decervellamenti o risucchiati in botole, da testo originale, i nobili divengono sembianza di un solo attore in Latini, capriole da saltimbanco sono mimate a tempo e si raccolgono quegli stessi petali donati dall'unico attore che inscena tutti i nobili al re, promessa funerea indubbiamente e costante elemento scenografico anche nei lavori successivi, talvolta divengono bolle di sapone, ma l'idea dell'esibizione di frammenti di bellezza permane. Suoni di ambienti esterni, uccelli, acqua e altri elementi naturali sono rievocati dal tappeto sonoro, decisamente realizzato dal compositore Gianluca Misiti, che da sempre attua una codrammaturgia con Latini per Fortebraccio Teatro (Ippaso 2009), lavoro che si arricchisce della presenza, nella compagnia, delle luci di Max Mugnai.

Dentro le cornici teatrali di questo spettacolo troviamo i morti e in questo caso i re morti, quindi coloro che rinunciano alla vita per morire indossando la corona, in questo caso entrando in cornici, e Pinocchio è l'unico personaggio in scena a dire cose sensate, è la coscienza parlante (il Grillo?) ed è anche Lucignolo. Dentro la tradizione non può più rimanere neanche una piccola traccia di regalità o cerimonia perché il moderno ha già spazzato via tutto e non è più tempo di scope volanti, sebbene ne vediamo ancora una, sospesa sulla scena a mezz'aria davanti al fondale. Dopo l'annuncio della guerra una danza circolare antioraria e un mantello rosso sulle spalle della regina aleggiano l'inizio della catastrofe, anche Pinocchio ormai ha legato al suo collare una catena che regge il suo scheletro e null'altro, a esso toccherà in sorte di essere vagliato dagli aruspici con uno specchio, mentre è steso sul pavimento del palcoscenico creando un'ombra anomala e ossimorica per il suo opposto orientamento rispetto alla proiezione della luce. Descriviamo una scena che ci sembra particolarmente indicativa: Madre *Ubu* è spaventata mentre compie un sacrilego furto e su

³ *L'uomo dal fiore in bocca*, di Luigi Pirandello, regia di Roberto Latini, con Sandro Lombardi e Roberto Latini, Compagnia Sandro Lombardi, 2010.

di lei incombe il teschio decapitato di Macbeth/Padre *Ubu* alter ego di Pinocchio, lo deduciamo perché all'uscita serpeggiante da un acuto cantato su arpa crolla un rosso sipario e dal fondale accede Papa *Ubu* con uno scheletro bianco come quello di Pinocchio ma senza la testa, per l'appunto. Il fondale rosso ricoprirà il corpo di Pinocchio e quello della sua ombra-scheletro nero. Ma questo fondale che è quasi un enorme velo di sangue finirà per avvolgere Papa *Ubu*, che ci cammina dentro calpestandolo con presunzione; tuttavia il velo risucchierà e ucciderà Re *Ubu*, svelando sotto di sé lo scheletro di Pinocchio, mentre Papa *Ubu* con gesto imitativo fa roteare una tibia o quel che rimane del suo scheletro ormai privo di colonna vertebrale. Dunque alla vittoria del principe Bugrelao, primo clown della compagnia di guitti, segue il riassorbimento della benda di sangue sollevata da una parte dalla quinta di destra. L'omaggio di Latini al *Macbeth Horror Suite* di Carmelo Bene, per la ferita benda e non per il braccio, mette in evidenza una profonda evoluzione nella concezione di teatro. Se in Bene infatti assistiamo a una consapevolezza finzionale, in Latini il reale con il suo portato metafisico e verticale incombe sulla comicità, rendendola tragico epilogo: non ci può essere salvezza nel reale, anzi lo scheletro nero è sempre presente al centro del palcoscenico, laddove la skené sacrale lascia oggi il posto ai protagonisti di un apparente avanspettacolo per marionette umane. Pinocchio in bici si muove in senso antiorario per celebrare un requiem alla sua ombra scheletrica. Lo segue Papà *Ubu* percorrendo lo stesso tragitto su questa macchina del tempo a due ruote. In senso orario e con una bici bianca, come quella sulla quale abbiamo incontrato Pinocchio nella prima parte dello spettacolo, volge un omaggio al gatto o alla volpe, poco importa, danzando, quasi volando; è infatti dotato di fili, anche se non li vediamo.

Al centro della scena viene collocata una bara e viene imbandita, è inevitabile pensare a *La vita cronica* di Eugenio Barba per l'Odin Teatret – e in effetti ci sono anche qui le ali – ma anche, e prima ancora di Barba, e non è un caso, alla botola in cui si rifugiano tutti i personaggi di *Akropolis* di Jerzy Grotowski prima del crollo che si ode nel finale a scena ormai vuota, tuttavia ci sembra voglia ispirarsi Latini. Tuttavia ci si fa male per gioco, battendo panni sulla gommapiuma-botola. La verticalità è dunque esasperata non solo da doppi esseri con ali ma anche dall'entrata di una macchina scenica, vero e proprio deus. Davanti a esso Pinocchio danza con il suo scheletro, mentre alla sua sinistra un angelo spande piume bianche da un secchio. La fisarmonica sottolinea l'ambientazione popolare e folklorica da processione, quasi un dramma da Maggio montano,

incluse le simulazioni magiche della pesca ai lati della rappresentazione centrale. La musica sovrasta il vociare e i versacci mentre il buio accoglie sul fondale l'erigersi di un immenso vascello infernale come un teatro d'ombre allestito da un *neuròspastos* senza età, ma digitale.

*Sebbene il saggio sia il risultato di una comune elaborazione, la prima parte (*Dal corpo analogico al corpo tecnologico; Quando il corpo diventa voce*) è da attribuire ad Alessandra Anastasi e la seconda (*L'azione indossata; Scheletri, palloncini e cessi*) a Vincenza Di Vita.

Bibliografia

Anastasi, Alessandra

2015 *Etologia e linguaggi della scena contemporanea*, in Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, a cura di, *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Corisco, Roma-Messina, pp. 12-21.

Austin, John Langshaw

1955 *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge.

Artaud, Antonin

1968 *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, (trad.it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000).

Attisani, Antonio

2015 *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino.

Barba, Eugenio

1993 *La Canoa di carta*, il Mulino, Bologna.

Bologna, Corrado

1992 *Flatus voci. Metafisica e Antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna.

Briggs, Charles L. e Bauman, Richard

1992 *Genre, Intertextuality, and Social Power*, in «Journal of Linguistic Anthropology», Vol.2, n. 2, pp. 131-172.

- Falzone, Alessandra, Anastasi, Alessandra e Pennisi, Antonino
2014 *Biological constraints and evolution of language: a hypothesis on the exaptation of human vocal structures*, in «European Society for the Study of Human Evolution - PESHE3», Firenze.
- Fidler, Roger
1997 *Mediamorphosis. Understanding new media*, Pine Forge Press, Thousand Oaks.
- Gentilucci, Maurizio
2003 *Grasp observation influences speech production*, in «European Journal of Neuroscience», n. 17, pp. 179-184.
- Gentilucci, Maurizio, Stefanini, Silvia, Roy, Alice C. e Santunione, Paola
2004 *Action observation and speech production: study on children and adults*, in «Neuropsychologia», n. 42, pp. 1554-1567.
- Ippaso, Katia
2009 *Io sono un'attrice*, Editoria & Spettacolo, Roma.
- Latini, Roberto
2014 *La voix d'Ubu*, in «Puck. La marionnette et les autres arts», n. 20, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, L'entretemps, Lavérune.
- Mejerchol'd, Vsevolod
1993 *L'attore biomeccanico*, Ubulibri, Milano.
- Monteverdi, Anna Maria
2002 *La tecnologia è la reinvenzione del fuoco*, in Emanuele Quinz, a cura di, *Digital performance*, Anomos, Paris.
2011 *Nuovi media, nuovo teatro: teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano.
- Nancy, Jean-Luc
2004 *Corpus*, Cronopio, Napoli.
- Novarina, Valère
1998 *L'atelier volante*, Costa & Nolan, Milano.
- Nucera, Sebastiano
2014 *Corpi in-tessuti. Evoluzioni e mutamenti delle pratiche vestimentarie*, Aracne, Roma.
- Plessner, Helmuth
2006 *I Gradi dell'Organico e l'Uomo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Schechner, Richard

2002 *Performance studies: An Introduction*, Routledge, London - New York.

Turner, Victor

1986 *The Anthropology of Performance*, Paj Publication, New York.

Vecchiotti, Sarah

2013 *Automi, Maschere, Marionette, Androidi nel teatro e nell'arte*, Lulu.com.

Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm di Margherita Pirotto

La ricerca per la ricostruzione dei *demonstration programs* di Hanya Holm, oggetto di questo intervento, e del pensiero e della pratica pedagogica da cui essi originano, s'incentra sull'analisi delle fonti di prima mano, quali manoscritti dell'artista tedesca, appunti personali nei suoi diari, riflessioni e trascrizioni delle lezioni, programmi e annotazioni degli esercizi improvvisati.

Tali materiali, conservati nel fondo Hanya Holm Papers del Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, oltre ad aiutare la ricostruzione delle lezioni della Holm e delle dimostrazioni improvvisate, indicano che la sua continua formulazione teorica e la sua forte determinazione a riportare su carta le idee e gli esercizi pratici e a divulgarli in vario modo, esprimono quanto per lei l'aspetto teorico sia il fondamento della prassi pedagogica, e come essa, a sua volta, sia il centro generatore del linguaggio coreografico. Quest'ultimo si sviluppa quasi contemporaneamente all'insegnamento, e il primo esempio embrionale è costituito dai *demonstration programs*.

L'attività didattica di Hanya Holm inizia quando, nel 1931, su richiesta della sua insegnante Mary Wigman, si trasferisce dalla Germania a New York per fondare la New York Wigman School, che dirige fino al 1936, allorché la trasforma significativamente in Hanya Holm Studio.

La formazione del danzatore professionista proposta dalla Holm in questi primi cinque anni s'incentra sul metodo pedagogico ideato dalla Wigman, pur con qualche emblematica variante.

L'insegnamento si divide in due fasi fondamentali, fra loro peraltro strettamente connesse: il riscaldamento e lo studio tecnico del movimento del corpo da un lato, e lo studio dell'espressione, dell'improvvisazione e della composizione dall'altro.

La prima fase – che allena il corpo ad alcune modalità motorie ritenute di basilare importanza, quali *tension, relaxation, swing, rhythm, vibration, walking, skip, leap, jump* – si compie nella *technique class*. La seconda si sperimenta nella *class lesson* e nei corsi di *composition*.

Vediamo brevemente come siano strutturate le lezioni.

Nella *technique class* si inizia con lo *stretching*, che è nel contempo un riscaldamento della macchina anatomica. Poi, la Holm stimola gli studenti a compiere ricerche individuali su alcuni

principi motori basilari, quali camminare, saltare, ruotare, e chiede loro di esplorarli liberamente per comprendere il funzionamento naturale del corpo stimolato da determinati impulsi in relazione a fattori di energia, spazio e tempo. Per esempio, la Holm può assegnare come tema di improvvisazione lo *swing*, vale a dire l'oscillazione. Gli allievi sono tenuti allora a sperimentarne le possibilità concentrandosi sulle singole parti del corpo, sull'organismo nel suo insieme, in diverse direzioni, ruotando, ecc. Insomma, secondo tutte le varianti che la fantasia può suggerire loro.

Siamo di fronte ad un'improvvisazione messa in moto da un tema di carattere fisico, tecnico, un'esplorazione libera su un tema specifico che ha lo scopo di far acquisire all'allievo una conoscenza approfondita e una padronanza dei meccanismi cinetici e di fargli scoprire le possibilità di movimento che esse offrono.

La Holm spiega che lo scopo della *technique class* è di coordinare e sviluppare le funzioni del corpo – le funzioni dei muscoli, delle articolazioni e degli organi della respirazione – fino a un punto in cui il corpo non sarà più ostacolato nell'esprimere un'idea, uno stato emozionale o la personalità (HHP 589: p. 3).¹

Si tratta, in altri termini, di acquisire una nuova abitudine corporea. Se il nostro corpo è “corrotto” da stereotipi, abitudini innaturali, mode, si tratta di ritrovare le leggi naturali e di compiere un allenamento tale da indurre la macchina anatomica ad acquisire i movimenti che sarebbero organici. A forza di rifare un certo movimento, il corpo lo assume come proprio e non deve più pensare per compierlo: diventa abitudine, una seconda natura.

Dopo la lezione sullo studio dei singoli elementi che presiedono il linguaggio motorio, l'allievo sperimenta la propria creatività nelle *class lessons*, durante le quali, attraverso l'improvvisazione, affronta esercizi incentrati su infinite varietà di materiali tematici. In particolare, la Holm introduce qui le esplorazioni legate alla sfera emotiva del danzatore, quali «spazio frantumato da una qualità esplosiva emersa da un'agitazione interna del danzatore il cui punto focale è il corpo» (HHP 416: c. 5v), «conflitto per l'attrazione di due punti focali opposti» (HHP 416: c. 5v), «attrazione verso la profondità» (HHP 416: c. 5v), «risorgere e tuffarsi nella profondità» (HHP 416: c. 5v). Entra qui in

¹ Le traduzioni dall'inglese sono della scrivente. I manoscritti che verranno citati sono conservati in *folders* numerati degli Hanya Holm Papers (HHP) del Jerome Robbins Dance Division (JRDD) della New York Public Library-Performing Arts (NYPL-PA). Il riferimento nel testo del nostro articolo sarà, per esempio, HHP 589 (dove “589” è la numerazione del *folder*), seguito, quando necessario, dal numero della carta (c.) o della pagina (p.). I contenuti generali dei manoscritti citati figurano descritti nella bibliografia del presente saggio.

gioco l'immaginario, senza il cui intervento non può scattare l'emozione, una facoltà irrinunciabile per la coreografa tedesca. Scrive infatti:

«Il *training* tecnico può trasformare il corpo in uno strumento nella misura in cui concerne il suo meccanismo, il *medium* della danza. Ma lo strumento può ricevere tono, qualità, sfumature, espressione solo da dentro» (HHP 590: p. 14).

Il danzatore deve «scoprire il suo stesso corpo e le metamorfosi del corpo che si trasforma in uno strumento» (Wigman 1974: p. 52). Uno strumento in grado di tradurre l'emozione.

Ma l'improvvisazione legata all'immaginario e all'emozione è possibile solo se nella *technique class* si è studiato bene. *Conditiones sine qua non* perché tale improvvisazione riesca sono infatti la rimozione dei movimenti stereotipati e frutto dell'abitudine e la capacità di concentrazione, requisiti che si acquisiscono, appunto, grazie alla classe tecnica. Secondo la Holm, solo un movimento "naturale" e non "corrotto" dai *clichés* consente al corpo di esprimere il dettato interiore in modo "veritiero", solo *quel* movimento è in grado di manifestare la dimensione interiore.

Anche l'elemento della concentrazione è cruciale. La Holm insiste, già relativamente alle fasi del riscaldamento e dell'improvvisazione su temi tecnici, sulla necessità di una concentrazione rivolta verso l'interno del corpo, al modo in cui l'organismo si muove. L'"interno" non è qui inteso come "anima" o come psiche, ma come occhio posto dentro allo scheletro, che guarda con attenzione i movimenti compiuti dai muscoli e dalle articolazioni che lo circondano. Questo "sguardo" introflesso osserva con attenzione ed è orientante, ovvero mostra il percorso da seguire. Lo possiamo chiamare *percezione*, secondo un'accezione abbastanza inusuale, non in quella impiegata da filosofi come Hume. A questa *percezione* l'allievo va educato fin da subito, e sarà determinante che essa si conservi poi, nel momento delle improvvisazioni legate all'immaginario e all'emozione.

Come nella scuola della Wigman, la Holm dedica una fase dell'allenamento alla composizione. A partire dall'improvvisazione l'allievo è tenuto a sviluppare un canovaccio di movimenti su alcuni temi scelti e a fissarli via via in una partitura coreografica. Spiega la Holm:

«L'improvvisazione, che è una realizzazione immediata in movimento di reazioni spontanee a suggestioni date dalla musica, dal ritmo, dall'atmosfera o da un'idea, è usata come indice dell'individualità dell'allievo, come una liberazione dai movimenti convenzionali e dalle abitudini mentali e per aiutarlo a realizzare le sue potenzialità. Non ha il significato di composizione, sebbene fornisca la sostanza da cui una composizione potrà essere sviluppata» (HHP 590: pp. 15-16).

Attraverso il linguaggio corporeo l'allievo offre una propria interpretazione del tema secondo modalità di sviluppo personali, poiché ognuno risponde secondo la propria personalità e il proprio carattere. Il danzatore è stimolato a trovare un autonomo “modo di dire”.

Ma non basta. La Holm inventa i *dance evenings*, ossia serate in cui vengono presentati gli studi e le composizioni degli allievi; tutti gli studenti sono invitati a vedere e a commentare i lavori dei compagni al fine di sviluppare la capacità critica in materia di coreografia.

Della Wigman la Holm acquisisce i principi pedagogici fondamentali e li mette in pratica:

- il movimento del danzatore non deve seguire una tecnica codificata, ma ricercare il movimento organico;
- il metodo di lavoro è incentrato sull'improvvisazione che sprona il danzatore a trovare soluzioni e risposte soggettive a determinati stimoli e contribuisce alla formazione di un linguaggio personale da impiegare nella composizione coreografica;
- centrale è lo sviluppo della dimensione interiore del danzatore che, grazie alla profonda conoscenza dello strumento corporeo e delle sue potenzialità espressive, deve arrivare a saper esprimere sensazioni, emozioni, immaginario.

Rispetto alla Wigman, la Holm sviluppa maggiormente l'allenamento del corpo, strutturando in modo più dettagliato ed approfondito gli esercizi di improvvisazione ed ampliando ed arricchendo i temi.

La Holm accentua un particolare aspetto del processo di improvvisazione: il movimento non va eseguito meccanicamente o considerato solo dal punto di vista funzionale: non “faccio un salto”, ma “sento il salto”. Essa insiste sulla *percezione*, intesa nel senso già indicato, di quanto si sta compiendo. In una ripresa video di una lezione del 1983 l'artista, rivolgendosi ai danzatori mentre eseguono dei salti, insiste sull'importanza della dimensione percettiva dicendo loro di concentrarsi

su fattori di espansione e di allungamento della macchina anatomica in relazione alla dimensione spaziale e di unire a tali fattori la “sensazione” interna dell’aria: sollevarsi ed avvertire “l’atmosfera” attorno che sospinge; allora, il salto diventerà “un’esperienza” dell’etere, di leggerezza, e non della terra, di pesantezza.

La Holm spiega:

«Bisogna avere una coscienza chiara delle cose e per averla bisogna attraversarle, bisogna fare un’esperienza totale di esse. Chiedersi cosa si sta facendo. Per arrivare a rispondere si devono avere pazienza, energia, volontà, il tempo di attraversare le cose che accadono. Starci dentro senza fretta» (Cristofori: 1985).

La Holm non è un’artista che, come la Wigman, compia una rottura con l’esistente, ma che va a fondo del linguaggio concepito dalla sua insegnante donandogli maturazione.

Forme di esibizione in pubblico veramente innovative ideate dalla coreografa tedesca trapiantata negli Stati Uniti sono le *lectures* e i *demonstration programs*. Dal 1936 fino agli anni Quaranta essa elabora con il suo Dance Group “dimostrazioni improvvisate”, serate nelle quali viene mostrato al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi liberamente esplorati basati su un tema tecnico nel quale il danzatore sperimenta particolari qualità di *motion* in assenza di una fonte narrativa e secondo una libertà creativa d’esecuzione, per proseguire poi con le improvvisazioni più legate all’immaginario e all’emozione e per finire con le composizioni coreografiche fissate.

Descriviamo un po’ più precisamente un *demonstration program*. Dapprima l’insegnante dà la consegna delle qualità cinetiche su cui lavorare, per esempio *tension*, *relaxation* e *swing*, oppure il ritmo o i salti. Poi esse vengono esplorate dai singoli danzatori secondo alcune indicazioni che orientano il lavoro; per esempio, sviluppo del salto attraverso un crescendo nell’uso dell’energia o iniziando con semplici saltelli. L’esplorazione avviene in modo immediato e consiste nella trasposizione diretta e soggettiva della singola qualità motoria in una serie di movimenti creati nell’*hic et nunc*. Il danzatore sperimenta le reazioni del corpo a determinate sollecitazioni. In questa fase l’improvvisazione ha la funzione di disvelare le potenzialità del linguaggio motorio e coincide con la prima parte della serata.

Nella seconda parte, il danzatore viene chiamato ad improvvisare attorno ad alcuni temi che lo pongono in una stretta relazione con la dimensione spaziale stimolandone la creatività. Per esempio, esplora «l'attrazione verso la profondità [...] movimenti frizzanti motivati da emozioni che colorano lo spazio» (HHP 416: c. 5v). In questo caso l'improvvisazione riguarda una forma più elaborata di esplorazione, nella quale elementi soggettivi, immaginazione ed emozione, connessi a suggestioni spaziali, si traducono in dinamica cinetica. Si evidenzia maggiormente il processo in cui il danzatore traduce spontaneamente l'unità di fattori intrinseci ed estrinseci, ossia del linguaggio motorio con stati del sentire.

I *Demonstration Programs* sono una via di mezzo, dunque, tra l'attività di ricerca laboratoriale e lo spettacolo.

Un annuncio dattiloscritto intitolato *Hanya Holm, demonstration program*, che presumibilmente accompagnava i programmi di sala delle serate, sottolinea che «i movimenti liberi dei danzatori con i corpi perfettamente reattivi stimolano nello spettatore la sensazione» (HHP 413: c. 1r) di chi danza e che vi è trasferito lo spirito. Inoltre, viene evidenziato che il pubblico potrà acquisire «una concezione generale della *modern dance* come forma d'arte» (HHP 413: c. 1r), mentre per lo specialista «sarà un'esposizione interessante delle teorie e della filosofia della danza della Holm» (HHP 413: c. 1r).

Oltre alla dimostrazione pratica descritta, il programma prevede, verosimilmente, la spiegazione orale della concezione della danza della coreografa tedesca. Essa espone le sue idee e invita gli allievi a mostrare concretamente al pubblico il percorso che il danzatore compie durante il meccanismo creativo in sala prove.

Sebbene la Holm consideri queste “esibizioni” come “dimostrazioni” dei nuovi principi metodologici e teorici che via via elabora per insegnare e per creare coreografie, occorre riconoscere che queste, dal punto di vista della pratica spettacolare e del pensiero che le sorregge, anticipano alcuni aspetti delle future *performances* inaugurate (da altri) nella metà degli anni Cinquanta.

Ciò che collega le dimostrazioni improvvisate di Hanya Holm alla *performance* è anzitutto l'attenzione primaria al processo messo in atto per originare l'evento scenico, mentre il risultato finale è posto in secondo piano. La coreografa tedesca mostra tutte le fasi dell'attività laboratoriale di ricerca incentrata sull'improvvisazione e le propone direttamente al pubblico senza modificarne

la struttura. Il fine ultimo non è l'esibizione di un prodotto "confezionato", ma la messa in atto del processo creativo in cui il *motion* si origina in una forma libera da forme stereotipate o precostituite. Lo spettatore è proiettato dentro al fare artistico, al meccanismo che produce forme e significati. Considerate in quest'ottica, tali dimostrazioni paiono come una prima figura embrionale che preannuncia la *performance* improvvisata.

Non solo. Nei *Demonstration Programs* si evidenziano altri elementi fondanti l'arte performativa, peraltro strettamente connessi all'aspetto sin qui messo in luce: l'adozione dell'improvvisazione come metodo di lavoro in sala prove e come forma di esibizione in pubblico, l'introduzione di consegne che orientano l'esplorazione, la scelta di principi motori elementari elaborati soggettivamente dal danzatore.

Nell'annuncio di un *demonstration program* si sottolinea il tipo di partecipazione del pubblico: «I movimenti liberi dei danzatori con i corpi perfettamente reattivi stimolano nello spettatore la sensazione che anche lui sta realmente partecipando alla loro attività» (HHP 413: c. 1r). In altri termini, la *performance* stimolerebbe in chi guarda una partecipazione interiore attiva, una sorta di empatia che dovrebbe accendere in lui il desiderio di danzare, sospinto dalle tipologie di *motion* basilari e dalla libertà creativa dei danzatori. Si tratta di una modalità di coinvolgimento quanto mai affine a quello suscitato, per esempio, dalle *performances* di Simone Forti negli anni Sessanta e Settanta. Anch'ella lavora su sistemi d'improvvisazione incentrati su qualità motorie elementari, per esempio camminate circolari nello spazio (*circling*), e il lavoro d'esplorazione in sala prove è riproposto in pubblico. L'intenzione della Forti è che lo spettatore non veda l'evento solo con gli occhi, ma percepisca la sensazione cinestesica del movimento. All'artista interessa coinvolgere il pubblico in modo che esso possa vivere l'esperienza (Piroto 2014: 199).

Nei *demonstration programs* della Holm come nelle *performances* della Forti, l'esperienza è vissuta sia da chi danza improvvisando, sia da coloro che, assistendo al processo creativo, partecipano al sorgere degli eventi e ne rimangono investiti.

Dopo una "dimostrazione" veniva presentato un programma di *dance concert*, ossia di coreografie della Holm. In questo modo il pubblico vedeva tutto lo sviluppo del processo, dall'origine di un'idea al suo evolversi fino alla forma finale fissata.

I *demonstration* vengono proposti in diversi luoghi: in palestre, *colleges*, licei, in sale da conferenze, al chiuso e all'aperto, anticipando l'adozione di luoghi non teatrali come spazio performativo.

Bibliografia

I manoscritti citati sono conservati in *folders* numerati degli Hanya Holm Papers (HHP) del Jerome Robbins Dance Division (JRDD) della New York Public Library-Performing Arts (NYPL-PA). Il riferimento nel testo del nostro articolo sarà, per esempio, HHP 589 (dove “589” è la numerazione del *folder*), seguito, quando necessario, dal numero della carta (c.) o della pagina (p.).

HHP 413 – Annuncio dattiloscritto intitolato *Hanya Holm, demonstration program* e conservato nel *folder* 413 (che reca il titolo *Announcements*), c. 1r. Il manoscritto non reca la data, ma presumibilmente risale al periodo dei *demonstration programs*, tra 1936 e 1939, com’è indicato nei programmi delle serate.

HHP 416 – Programma dattiloscritto di un *demonstration program*, del 4 marzo 1936 presso il College Gymnasium, conservato nel *folder* 416 (che reca il titolo *Hanya Holm and dance Company, Programs, 1936*), cc. 1r-5v. La prima pagina del dattiloscritto reca il titolo, *The Athletic Association presents A Demonstration Program, designed by Hanya Holm and performed by The Holm Dance Group*, la data, il luogo e il programma dettagliato della dimostrazione.

HHP 589 – Fogli dattiloscritti della Holm intitolati *The aim of modern dance by Hanya Holm* conservati nel *folder* 589 (che reca il titolo *Articles, 1932-1959*). 5 pagine numerate da 1 a 5. Nel manoscritto non è riportata la data. Sebbene i bibliotecari della New York Public Library indichino gli anni 1932-1959 nel titolo del *folder*, nessun documento in esso contenuto segnala il periodo in cui è stato elaborato. Dall’analisi del contenuto del manoscritto e dal confronto di esso con scritti editi della Holm degli anni Trenta, il manoscritto può essere datato in quel periodo. Si tratta di un inedito.

HHP 590 – Fogli dattiloscritti intitolati *An Educational Approach to the Dance of Mary Wigman by Hanya Holm* e conservati nel *folder* 590 (che reca il titolo *Articles and notes on Mary Wigman by Hanya Holm, 1932-1966*). 17 pagine numerate da 1 a 17. Il manoscritto riporta la data gennaio 1932 e costituisce il testo di una *lecture* della Holm presso la New School of Social Research.

Pirotto, Margherita

2014 *Aisthesis e kineîn: sperimentazione e performance in Simone Forti*, in Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma.

Wigman, Mary

1974 *The Language of Dance*, Wesleyan University Press, Middletown.

Materiali video

Cristofori, Marilyn

1985

Hanya. Portrait of a pioneer, dvd, Dance Horizons, Hightstown.

Il caso Anagoor: bellezza e dolore di Paolo Puppa

A fine millennio, o meglio alla fine del secolo breve, per citare il saggio omonimo di Eric Hobsbawm del 1994, crolla la sudditanza verso il testo scritto. Viene meno, tranne forse che per gli abbonati degli Stabili e per le anagrafi stagionate, l'idea di teatro come messinscena di un copione preesistente, recitato da attori dalla bella dizione toscana, capaci di interpretare personaggi a tutto tondo, diretti da un regista. L'organizzazione cioè di unità separate, in un gioco sussiegoso e capillare di deleghe. Cade altresì la presenza di una fabula, di una narrazione coerente, retta dalla cieca fiducia verso la connessione tra causa ed effetto. Saltano pure le barriere tra pratiche estetiche inserite con prepotenza e disordine nel palcoscenico. E allora video installazioni, cinema e televisione, e insieme musica e danza, leggi e microfoni per concerti, rumori emessi da oggetti vari, insomma arti che si teatralizzano in versione povera-concettuale, oppure in una profusione multimediale, mentre a sua volta il palco si fa museale e meta-figurativo. Negli anni Sessanta resisteva ancora una qualche contrapposizione tra i cosiddetti teatro del corpo e teatro dell'immagine, col primo che avvicinava la platea e il secondo che l'allontanava. Polarità oggi viceversa cancellata dalla mescolanza e dalla reciproca contaminazione con la conseguente abolizione del dualismo attore/personaggio, rimpiazzato dal performer. Circola sul tutto il post-dramatic (Lehmann 2006),¹ colla relativa ibridazione di stili, di generi, di punti di vista, gusto del frammentismo, del non finito, con l'azzeramento di qualsiasi dualismo manicheo, di ideologie e storie organiche, all'insegna di un montaggio nervoso che spiazza a furia di ossimori, bruschi passaggi dal pieno al vuoto, sbalzi di registro. In fondo, manchiamo per ora di parole appropriate per nominare un simile coacervo eterogeneo di forme e di strumenti espressivi.

Ebbene, in tale *humus* sorge, nascendo dalla profonda provincia veneta, il gruppo Anagoor,² dal

¹ Il saggio-manifesto di Hans-Thies Lehmann, uscito nel 1999, fissa alcune categorie nell'ambito delle scritture per la scena contemporanea, spinte a sottovalutare il testo drammatico caratterizzato piuttosto da una manifesta idiosincrasia nei riguardi della sintesi e della compiutezza, dall'esplicita inclinazione per la deformazione, lo spaesamento, e soprattutto dalla marcata assenza di qualsiasi gerarchia sintattica dei segni teatrali, col recupero accentuato di alcune tendenze delle avanguardie storiche, pur senza alcuna strategia palinogenetica o eversiva.

² Per le principali notizie intorno al gruppo, attingo all'importante intervista (Arrigoni 2012) rilasciata da Simone Deraï e Marco Menegoni, il primo regista, il secondo attore, di fatto i due più determinati in un gruppo nondimeno ben amalgamato nella corresponsabilità delle scelte. Ma più in generale molte informazioni le ricavo dal lavoro ancora non concluso di una mia brava dottoranda bellunese, Silvia De Min, che sta terminando la propria tesi in co-tutela alla Sorbonne, sull'ecfrasi. Un capitolo finale

nome evocativo prelevato alla novella buzzatiana, *Le mura di Anagoor*, contenuta nella raccolta *Sessanta racconti* del 1958, racconto popolato o meglio infestato da miraggi, dalla non visibilità, da solitudini desertiche e dalla forza dell'immaginazione. Ad analizzare un programma con un loro spettacolo si nota innanzitutto l'estrema innovazione circa il casting professionale coinvolto. Perché ogni manifesto declina non tanto o non solo le vecchie diciture come *autore, attore, regista*, quanto piuttosto termini insoliti, spesso, nella nostrana anglocrazia imperante. Ad esempio, per i 45 minuti di *Tempesta* si indicano studio del movimento, riprese, montaggio e regia video, suono, canti e voci, consulenza storica e iconografica, scrittura e regia, mentre per i 60 minuti di *Fortuny* si inizia da *concept*, quindi si prosegue con coreografia, ideazione scene e costumi, progettazione e realizzazione degli stessi, e ancora materiale fotografico, video, musiche, arrangiamento per organo e canti. Il promo si chiude ogni volta ringraziando le varie sigle garanti di un'efficace sinergia produttiva.³

Una scena, insomma, trasformata in spazio per installazioni visive, scorci museali, schermi e aperture dove scorrono icone in continuo movimento. Questo iconocentrismo, la sigla più caratterizzante del nucleo, convive a fatica con le iniziali esperienze di membri del gruppo in qualità di allievi nei tardi anni Novanta presso Mirko Artuso e Francesco Niccolini, ovvero protagonisti sotto angolazioni diverse del teatro di narrazione, e gravitanti attorno al Teatro Settimo diretto da Gabriele Vacis, autentico maieuta per un'intera generazione di performer. Già questa iniziazione basterebbe a rovesciare alcuni stereotipi della critica militante che accosta la compagnia ai modelli della Societas Raffaello Sanzio e affini, ossia a Romeo Castellucci e Virgilio Sieni. La compatibilità tra gli Anagoor e il centro torinese è un'incongruenza solo apparente, se pensiamo che una delle star di quel *milieu*, Laura Curino, in più occasioni a diretto contatto con la giovane troupe,⁴ ostenta

della stessa, dedicato proprio alla compagnia veneta, è stato trasformato ora in un volume autonomo, in via di revisione e di ricerca di un editore all'altezza, *Decapitare la Gorgone*. Da non trascurare, più in generale, l'attuale felice esplosione della sperimentazione teatrale nella regione veneta, si pensi solo a gruppi come Babilonia Teatri o a Pathosformel, sciolto purtroppo nel 2014.

³ In questo caso, per *Tempesta*, si cita Anagoor, Centrale Fies, Operaestate Festival e il sostegno della Regione del Veneto; per *Fortuny*, oltre a Città di Venezia, Teatro Fondamenta Nuove, Centrale Fies, Operaestate Festival e il patrocinio della Regione Veneto, in collaborazione altresì con Museo Fortuny e Fondazione Musei Civici Veneziani, Contemporanea Festival, Teatro Metastasio, patrocinio della Regione del Veneto, col supporto di Apap Network Cultur Program of European Union. D'altra parte, la strategia estetica è confermata dalla identità professionale delle prime due personalità che costituiscono il nucleo fondativo della *troupe*, ovvero Simone Deraï e Paola Dallon: il primo frequenta l'Istituto veneziano di architettura, mentre la seconda è musicista e insegnante delle scuole primarie. Dunque, architettura e musica le due arti prolettiche per il percorso del nucleo. Per quanto concerne invece Marco Menegoni, l'attore più duttile all'interno del gruppo, l'apprendistato avviene alla scuola Giovanni Poli dell'Avogaria veneziana, al magistero della commedia dell'arte.

⁴ In particolare, *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione* del 2009, scandite quale lezione figurativa incarnata teatralmente, e risposta molto più liricamente sottile alle operazioni analoghe compiute da Dario Fo in questi anni. Qui, il discorso concerne rispettivamente la *Pala di Castelfranco*, i ritratti, la *Venere dormiente*, *Giuditta*, i *Tre Filosofi*, la *Tempesta* e il *Fregio* (ora Casa

una predilezione per le arti figurative (Puppa 2010: 93-100). Calano così sipari o strutture che ospitano quadri, anche se la strategia seguita punta ad una percezione disturbata, mossa dal vento, spesso azionato a vista da ventilatori a indicare l'origine del movimento con straniamento brechtiano. Ecco pertanto la visione sottoposta a rarefazioni, smontaggi, riduzioni minimaliste a particolari, a dettagli zoomati, tagli, focalizzazioni, nebbie, nuvolaglie e liquidità varie che si frappongono tra lo sguardo fruitivo, inevitabilmente abbacinato e l'oggetto da vedere. Un trionfo apparente per l'occhio, smentito da processi di sottrazione e di ostacoli snervanti. Allo stesso tempo però, altre volte, il palco si svuota e si semplifica, nella misura in cui si riempie di leggi, di aste e microfoni dove gli attori si piazzano per scandire testi letterari o poetici. Insomma, una parola scritta o un'icona proiettata, in un chiasmo ideale, penetrata dalla figura retorica dell'ecfrasi – ossia far vedere attraverso le parole e insieme far parlare il figurativo –, e dunque discorso *per* e *sulle* immagini e viceversa, osmosi tra presenza incombente del corpo e trascendenza del suo doppio iconico.⁵

Ora, la città dove opera la compagnia è Castelfranco, la stessa dove nasce il loro artista archetipico, Giorgione, cui in prevalenza, almeno all'inizio, si rifanno per l'impianto iconologico. E il quinto centenario della morte rappresenta un effettivo volano per iniziative celebrative. Non solo territorio di provincia, però, la *couche* di partenza, ma anche istituzione culturale precisa,⁶ come il liceo classico che porta il nome del suo glorioso artista locale, luogo di formazione e di informazione, con docenti con cui i giovani, perché di giovani si tratta, rimangono in contatto e collaborano a volte nella stesura drammaturgica e nella scelta bibliografica e documentaria. Dunque libri, biblioteche, propensione al mito e all'antico, studi intensi e tempi laboratoriali per ogni nuovo spettacolo. In *Virgilio brucia* del 2014 un filmato introduce proprio l'interno del liceo, coi suoi tipici spazi deputati, aule, segreterie, ingressi coi ragazzi che si affollano all'uscita dalle lezioni, palestre, laboratori, *madeleines* che rispuntano dai percorsi privati del gruppo. Questo perché, non partire da un testo drammaturgico da allestire – secondo i vecchi dettami del teatro di

Giorgione e sede museale). Così pure il recentissimo, sorprendente *Santa impresa* del 2014, centrato sull'assistenzato cattolico ottocentesco, a partire da Don Bosco, che vede sul palco la scatenata Laura monologante, orchestrata da Derai colle sue consuete proiezioni allusive al contesto storico.

⁵ Sulla sterminata letteratura critica su questa antica figura retorica dilagante nella scena e nella scrittura novecentesche, almeno Genette 1972, e i successivi Webb 2009 e Michele Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaele Cortina editore, Milano, 2012.

⁶ E da uno studio da un professore in storia dell'arte (Silvio d'Amicone 2010) parte il lavoro scenico di Anagoor in più tappe sull'artista di Castelfranco.

routine – non esclude il libro, in quanto spesso ci si avvale di una bibliografia imponente.⁷ E un professore in cattedra (in realtà l'attore Marco Cavalcoli della compagnia Fanny & Alexander) sermoneggia sul romanzo dell'indiano Amitav Ghosh, *The glass palace*, riguardo ad esodi forzati di birmani nel crollo del regno sotto la violenza coloniale inglese, e poi discetta in parallelo su analoghi episodi presenti sull'*Eneide*, preparando l'*exploit* finale, e argomenta, con dotta semplicità di mobilità, di moltitudini e di schiavi e di dolore, alludendo alle catastrofi dei giorni nostri. Non basta, perché il montaggio include anche materiali dalle *Georgiche*, vedi la sequenza ieratica con la meticolosa preparazione delle arnie in scena, coi leggi e i microfoni rapidamente sostituiti da ceste. Ma la tendenza umorale che caratterizza il nucleo è la tensione tragica e misteriosofica che aleggia intorno a gesti enigmatici e a loro posture assonnate, nella totale assenza di componenti parodiche e grottesche di solito dominanti nelle nuove generazioni teatrali. Del resto, proprio lo spettacolo che li consacra e li premia⁸ nella scena di ricerca nazionale nel 2009, *Tempesta*, gioca sulla complessità etimologica del termine, nella convivenza tra i vari significati, momento fuggitivo della giornata, condizione atmosferica, quindi burrasca-fortunale, scatenamento della natura, costellazione semantica pervasa da un sottile e assillante sottotesto apocalittico. E nondimeno, al di là della loro centralità prorompente, i quadri presenti o rievocati negli spettacoli più decisamente meta-figuratici vengono a decentrarsi, a sfrangiarsi, a moltiplicarsi in associazioni recuperate dalla memoria collettiva. Attorno alle icone, si accendono gesti diluiti, schemi di posture e di spostamenti impressi nei serbatoi mnestici, esercizi e-statici che vengono da lontano.

Collaterale la centralità conferita al motivo dei morti, degli assenti, quasi che lo spazio scenico si trasformi nella pirandelliana camera in attesa, o nella litania da corrotto nel senso di compianto funebre, conferendo grande energia agli occhi dei performer, attratti dalle icone funerarie che hanno di fronte. Ma *thanatos* e *eros*, ovviamente. Lo studio sulla ricezione arriva al *climax* allorché mette a nudo il sostrato sensuale, come quando in *Et manchi pietà* del 2012 Marco Menegoni si piazza dal vivo su una seggiola da cinematografo, doppiato da un altro che si corica accanto al quadro, pronto ad atti onanistici, mentre entrambi guatano la donna nuda nel dipinto. Tanto più

⁷ Non per nulla, nella locandina dello spettacolo in questione si citano quali materiali letterari utilizzati *Byzantine chant* e *Kliros* tratti da *Funeral Canticle* di John Tavener, e in più si elencano quali fonti testi virgiliani oltre ad un *bric à brac* eterogeneo costituito da Hermann Broch, Emmanuel Carrère, Danilo Kiš, Alessandro Barchiesi, Alessandro Fo e Joyce Carol Oates.

⁸ Lo spettacolo infatti riceve la Segnalazione Speciale al Premio Scenario 2009, anche se in verità già il precedente *Jeug* era stato l'anno prima finalista al Premio Extra-segnali della nuova scena italiana.

che altrove, nel medesimo spettacolo, è tutto uno spogliarsi tra le frescure di lenzuola stese, prodromi di un accanito *voyeurismo*. Torniamo ai defunti, però. Si tratta di morti nella vita privata, negli affetti familiari, come il lutto immedicabile per la perdita di un figlio. Questo per la condivisione entro il gruppo di angosce e di incubi infantili, come dichiarato con coraggio nelle interviste alla stampa. Morti però anche e soprattutto legati alla denuncia della violenza della Storia, nello sporgersi solidale verso le etnie e le minoranze oppresse, verso i diseredati, i paria del mondo, travolti dal cinismo delle armi e dell'economia globale, verso le diaspore coatte, i migranti cancellati dal mare ostile. Vedi *San Marco che salva il Saraceno di Tintoretto* in *Fortuny*, antitetico a razzismi e a conflitti apocalittici tra religioni diverse e simbolo invece di tolleranza e di pacificazione.⁹ Per cui il culto dell'ermetismo orfico, della mistica esoterica dal sottotesto apocalittico veicolati dal Rinascimento neoplatonico in cui si colloca appunto Giorgione, contiguo ad ambienti ebraici (Simone Derai, uno dei fondatori della compagnia, dichiara la sua probabile origine ebraica nel nome di famiglia) e alla nascita veneziana del ghetto – la prima in Europa – si mescola e si alterna con la trasparenza di foto e di video immessi in modo traumatico nell'*hortus conclusus* di certi spettacoli, a spezzare incanti e armonie, come in *Lingua imperii* del 2012 e *Virgilio brucia*. Così le bocche sigillate da maschere di ferro, indizio di censura inesorabile, i volti deturpati, gli organi mutilati, gli handicap come labbri leporini, una sfilata di *freak* a suscitare orrore e a sprigionare un fascino sinistro. La caccia del resto, o meglio l'ossessione venatoria, intesa quale elegante rituale aristocratico, retaggio di iniziazione sedimentata nell'ideologia della lotta e della violenza, costituisce cerimoniale cinegetico in *Lingua imperii*. E tutto ciò convive in una singolare amalgama col suo esatto contrario, cioè la denuncia inesorabile che mostra gli animali destinati al macello e allevati con furia carceraria nelle fattorie industriali, emblemi sostitutivi dei rituali espiatori all'Ifigenia, sanciti dalla riflessione de *La violence et le sacré* 1972 di René Girard. Da qui, le nascite di maiali ammucchiati, le mucche collegate a strumenti asettici simili a torture spietate, le miriadi di pulcini schiusi da uova e di vitellini leccati dalle madri, nel ciclo naturale e spietato della vita/morte, con uno spirito che richiama il radicalismo vegetariano alla *Eating animals* di Jonathan Safran Foer 2009. Vedi ad esempio l'inquadratura del cervo ripreso con una zoomata terrificante, tra le cime innestate, nel finale sempre di *Lingua imperii*, colto in una

⁹ Il medesimo gesto, il quadro ferito dal taglio che lascia fuoriuscire polvere d'oro, si ha nella tappa *Wish me luck* entro il ciclo di *Fortuny*, e in quel caso si trattava della *Giuditta* di Giorgione.

disarmata disponibilità con richiami al *Cacciatore di Cimino* 1978. Qui campeggia pure il sinistro ammasso di corpi, memore di catoste prelevate alla Shoah. Insomma, la fuga dal significato univoco, dalla comunicazione agit-prop, l'allergia alla dimensione didascalica, il lavoro ermeneutico richiesto alla sala di cui non si tollera alcuna pigrizia, secondo i dettami auto-referenti e criptici del post-dramatic e della de-narrativizzazione della sceneggiatura visiva, non escludono al contrario la riemersione di messaggi eloquenti, affidati anche ad opportuni brani di letteratura testimoniale.

Il fatto è che questi cultori e frequentatori di storia dell'arte e dell'architettura hanno letto, leggono poesia, specie quella di Zanzotto, che nei suoi versi canterini e astratti accusa il disastro ambientale delle fabbriche e della cementificazione sulla perdita grazia del paesaggio veneto. Una letteratura o una lirica, soprattutto, che insegni a resistere. Ne esce pertanto una dialettica stressante tra nature idilliche ed epifaniche e raggelanti bunker claustrofobici. Una polarità doppiata poi dalla convivenza nella scelta dei performer, di solito giovinetti efebici, indolenti adolescenti dannunziani-gidiani, scivolati fuori da un convito platonico, all'improvviso impegnati in gesti di rivolta aggressiva, pronti a viaggi iniziatici come in un *movie* di Michael Haneke (basti citare il suo inquietante *Funny Games* 1997), o come i ragazzi di vita pasoliniani, o prima ancora usciti da dagherrotipi ottocenteschi di Von Gloeden, magari rivisitati nelle pubblicità Armani o Dolce Gabbana. In più, come emerge da loro dichiarazioni, si rifanno a documenti relativi alla Serenissima agli albori del Cinquecento, là dove lo storico André Chastel accenna a distruzioni di gondole nel 1507 da parte di giovanetti nobili, magari quelli che vanno a costituire la Compagnia della Calza. Da qui il corto, in *Wish me luck*, che mostra il trio formato da Marco Menegoni, Pierantonio Bragagnolo e Moreno Callegari, tutti in provocanti e succinti slip, emergere dalle acque e arrampicarsi sui gradini di fondamenta prospicienti, o tastare sensualmente le pietre che incombono su di loro. Forse la gracilità commovente del corpo destinato a invecchiare e a morire accostato alla maestosità prestigiosa del marmo, meglio difeso dall'azione corrottrice di Chronos. E ancora una volta si susseguono rallentate e insistite nudità pur schermate da vapori e nebbie ammiccanti, in spogliatoi o in scorci di palestra, tra languori, apatie e delicatezze tremule di corpi acerbi ma muscolosi, capaci poi tutto a un tratto di armarsi, con spade taglienti, farsi, da paggi rinascimentali, soldati, come nei dipinti del maestro veneto, o, una via di mezzo, coprirsi con felpe e cappucci diretti ad aggressioni, magari con vestizioni controverse, come indossare un saio monacale o infilarsi ai piedi scarpine da ballo femminile, sostitutive degli immancabili *sneakers*.

Significativo poi il fatto che la scena venga ospitata in un video scomposto tra due schermi, entro uno spazio indeterminato, *Unheimlich*, per dirla con Freud, quanto mai turbevole, intonato al Palazzo veneziano¹⁰ e insieme ad un laboratorio antico di ricerca dell'oro. Un sincretismo esplicito nei costumi, come già in *Tempesta*, dove la felpa in un secondo momento viene coperta dalla corazza, mentre i jeans cedono il posto alla braghessa a strisce molto aderente. Perché il sovraccarico è dettato dalla stratificazione di spazi e tempi, nella vertigine labirintica, nello spaesamento ossessivo delle coordinate cronotopiche tipiche di questo gruppo, che rimanda un po' alla scrittura di etno-geografi, tra *Breviario Mediterraneo* del croato Predrag Matvejević (1897) e *In viaggio con Erodoto* del polacco Ryszard Kapuściński (2004), nella dialettica inesausta tra antico e moderno, tra Oriente e Occidente. Costante pure la strategia anacronistica, col cavalletto di pittura che sorregge schermi a cristalli liquidi, scatole magiche, vere e proprie *bôites à surprise*, o i microfoni inseriti nella corte augustea di *Virgilio brucia*, dissonanti rispetto alla calligrafica filologia visiva da immobile pittura vascolare.

Ebbene, come funziona uno spettacolo degli Anagoor? Pur nelle forti variazioni, si nota per lo più la successione di immagini, di solito relative ai precisi quadri di riferimento. Calati dall'alto, o riecheggiati in video, esaltati quali fonte, ma allo stesso tempo sottoposti a tagli e vivisezioni alla Fontana, da cui fuoriesce all'improvviso, quasi sanguinando, una polvere d'oro come in *Fortuny*. Oppure questi dipinti prendono fuoco, falò che crepitano nella loro agonia, come nel film *Nostra Signora dei turchi* di Carmelo Bene (1968), con tecniche di auto-combustione dell'opera stessa. Perché il rogo costituisce una risorsa simbolica, agente alchemico di dissolvenza e reinnesto in noi delle immagini, come nello spettacolo su Artemisia Gentileschi. E ancora, conviene sottolinearlo, rifrazioni, doppi, nel senso che i corpi presenti sul palco a imitare le pitture si espandono sulle pareti o in altre superfici, a loro volta tagliati in parti, o anticipando o seguendo le movenze stesse, con *flash forward* e *flash back* bidimensionali che moltiplicano i tempi e gli spazi e aprono squarci

¹⁰ Non si dimentichi che *Fortuny* è uno spettacolo *in progress*, articolato tra diversi *site specific*, per cui viene di volta in volta concepito e adattato, da *How much Fortune can we make?*, nel maggio 2010 per gli ex macelli di Prato, e centrato sulla contemplazione del telerio di Carpaccio, *Il Miracolo della Reliquia della Croce*, sottoposto al puntuale taglio da cui si sprigiona polvere dorata per cospargere il protagonista, al video sinottico *Wish me luck*, nel luglio 2010 per il trentino Drodosera Festival, coll'episodio traumatizzante e già citato della distruzione delle gondole, da *Con la virtù come guida e la fortuna per compagnia* nel settembre del 2010 per Operafestival di Bassano, tra cori e pulsazioni ritmiche e ospitato nell'antica chiesetta dell'Angelo, e da *Ballo Venezia* nel febbraio del 2011, nella cornice effettiva del Palazzo Fortuny, Palazzo Pesaro degli Orfei, tra installazioni video e *live performance*, pulsazioni elettroniche, danze techno-primitive, e il corredo di giovani provenienti da tutta Italia, al finale *Fortuny* nel luglio 2011, sempre a Drodosera Festival. Qui, i monitor presentano figure sconciate e deturpate mentre i corpi degli attori si coprono di glitter in una foschia tra gli arazzi damascati di Mariano azionati a mo' di sipari.

ad un altrove, in una stratificazione di cornici e di maniacali sineddoci che declinano a modo loro la figura intera presente sulla scena. Così ulteriori ambivalenze percettive vengono provocate dal susseguirsi ora rapinoso di metamorfosi suggestive e di fluidità iconiche ora da ferma immagine, a risucchiare come la Medusa classica l'occhio e del performer e della platea. Per cui questo performer sembra additare allo spettatore il regime scopico in cui si risolve lo spettacolo, vedi *Et manchi pietà* del 2012, centrato sulla vita e sulle opere di Artemisia Gentileschi. E tra i quadri non possono mancare le figure femminili, le Danae, le Veneri, le Olimpie, uscite da musei rinascimentali, barocchi o impressionisti, a fungere da contraltari dell'omofilia latente, magari l'Eva tentatrice o finta addormentata, stesa su ruvidi materassi, una mano sul pube e l'altra sotto la testa. Ma il paggio soldato non dialoga con lei, nemmeno nel gioco di sguardi, se non per un affannoso entrare e uscire dal cubo che tiene al suo interno l'algida *femme fatale*, refolo del quadro mitico di partenza. In questo eros sublimato da tanta immobilità e frequenti pause sospensive, si innestano occasioni di conflittualità, a recidere teste o a subire stupri, come la stessa Artemisia Gentileschi, in contiguità metonimica con porcili pasoliniani. In compenso, una sottile vendetta fantasmatica nella reiterazione del gesto, agito e filmato, con cui Giuditta strazia Oloferne e gli taglia con foga la testa. Donne altresì annunciate nella produzione d'esordio del 2008, il singolare e insolito *Jeug*, in cui una ragazza addestra una giumenta non domata, in un *dressage* preparato con accuratezza professionale. Sempre donna è la guerriera armata e fasciata dalla rossa veste come una Minerva o un'Amazzone autorevole in primo piano col campo di pannocchie al tramonto alle spalle (qualche rimando forse a misteri eleusini?), verso il congedo di *Tempesta*, o la dea dorata, la Fortuna, stella che guida i giovinetti nella loro esplorazione del mondo e delle ombre in *Fortuny*. E costei non può che anticipare la mummia dove viene inghiottito il giovinetto nudo e a sua volta indorato, quasi un rientro junghiano nell'utero generativo. E all'inizio di detta performance i giovinetti accarezzano i tessuti del grande andaluso, trasferitosi a 18 anni in Laguna, sodale di D'Annunzio, ideatore dal 1919 di stoffe colorate, inventore di congegni lumino-tecnici. E lo fanno per ricavarne linfa allo scopo di immedesimarsi nella sua prospettiva ideativa e carpirne per contagio i segreti alchemici.

I performer, si sa, non recitano abitualmente nel post-dramatic, di solito meri attanti o manichini senza volto e del tutto spersonalizzati. In Anagor si fa ogni tanto eccezione. Come quando l'ottimo Marco Menegoni sciorina una valentia sorprendente, capace di rendere con dizione classica, in un

trascinante assolo di quaranta minuti, l'intero canto II dell'*Eneide* in latino originale nella parte terminale di *Virgilio brucia*. E il racconto sulla fine di Troia sembra doppiarsi profeticamente su quello di Didone, con le fiamme che annientano entrambe le città. Il tutto re-citato, nell'etimo antico di evocazione funebre, davanti alla corte ieratica, in pose canoviane, di Augusto padre della patria dalla maschera dorata e mortuaria, e la sua *gens*, assorta e commossa, relativizzando il potere che poggia sulla caducità della vita. Per cui il cantore di Augusto e del potere si sposta radicalmente e sorprendentemente dalla parte dei vinti della Storia, dei morti altrimenti due volte cancellati.

Di fatto in Anagor, come già anticipato, le parole non spariscono. Anzi, possono circolare purché striate da altri vocabolari, farsi dialettalità o suono straniero, legato a culture periferiche, il serbo del poeta Danilo Kiš col suo decalogo per un giovane poeta scandito da Gloria Lindeman, l'armeno della cantante Gayanée Movsisyan che racconta la morte di Virgilio da Broch, mentre sullo schermo scorrono puntuali la traduzione come già nella sequenza del canto II virgiliano, ad evocare la diversità dei segni e dei codici comunicativi. In *Lingua imperii* assistiamo pure ad un dibattito pedante e insieme minaccioso per le conseguenze decretate agli sconfitti, sulla scia delle *Bienveillantes* di Jonathan Littell 2006, tra due ufficiali nazisti su parlate caucasiche in rapporto alla *koinè* ebraica. E circola qualche prelievo forse nel *ralenti* dialogico e nelle tensioni sospese tra gli interlocutori militari dal film di Quentin Tarantino *Inglourious bastards* del 2009. Si spande allora nell'aria una babele quanto mai disforica. Plurilinguismo che si rifrange pure nell'intarsio complesso del montaggio musicale, tra canti a cappella e musiche tradizionali, colte e popolari.

Dall'architettura alla musica. Una delle direzioni probabili in questa accentuata multimedialità, in questa vanificazione delle etichette di genere a definirne il lavoro, è il connubio tra arti figurative e concerto musicale, quasi la tardiva realizzazione delle utopie craighiane e appiane, esploso nel citato *Et manchi pietà*. Qui un *ensemble* barocco (Accademia d'Arcadia con strumenti d'epoca) e le immagini proiettate sul fondale, alle spalle dei musicisti e dei cantori, all'insegna della contemporaneità tra brani e icone, costituisce un'onirica sospensione di sogno e di veglia, e allo stesso tempo un concretissimo montaggio nella rete intrecciata tra corti cinematografici e colonne sonore suonate dal vivo.

Bibliografia

Arrigoni, Nicola

2012 *I miraggi teatrali di Anagoor. Conversazione a cura di Nicola Arrigoni*, al link «www.sipario.it».

Cometa, Michele

2012 *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaele Cortina Editore, Milano.

D'Amicone, Silvio

2010 *I cieli di Giorgione: Astrologia e divinazione nel fregio delle arti*, prefazione di Augusto Gentili e appendice di Giacinto Cecchetto, Zoppelli e Lizzi, Zel Edizioni, Treviso.

Genette, Gérard

1972 *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris.

Lehmann, Hans-Thies

2006 *Postdramatic Theatre*, translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York.

Puppa, Paolo

2010 *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Bulzoni, Roma.

Webb, Ruth

2009 *Ékphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Burlington.

Tra canone e archivio vivente: rifare la “nuova danza italiana”

di Elena Cervellati

Nel 1985 esce *La danza contemporanea* (Bentivoglio 1985a), di Leonetta Bentivoglio, un *unicum* nel panorama editoriale italiano, riedizione ampliata e aggiornata del pionieristico *La danza moderna*, che era uscito nel 1977 (Bentivoglio 1977). Assieme a uno sguardo di insieme su una scena coreica internazionale che allora si aveva sete di conoscere e che ancora, per alcuni aspetti, era invece piuttosto distante, l'autrice dedicava una sezione importante a un'attenta panoramica della scena italiana, ovvero della “nuova danza italiana”. Da testimone acuta e “organica”, sviluppava diverse considerazioni generali e, tra gli artisti protagonisti di un “teatro del corpo” che le pareva elemento particolarmente connotante della scena di quel momento, citava, in particolare, Valeria Magli, attiva dalla fine degli anni Settanta in singolari esperienze di contaminazione tra danza e poesia, ed Enzo Cosimi, da poco emerso a capo di un gruppo fatto di danzatori e non-danzatori (Bentivoglio 1985b: 284-285).¹ Gli stessi nomi, assieme a quelli di Marianna Troise e di Parco Butterfly, verranno citati da Marinella Guatterini in una riflessione che, pubblicata nel 1991, poteva quindi tentare uno sguardo di insieme sul decennio appena concluso: l'autrice, altra lucida voce critica maturata in quegli anni, identificava così con precisione gli artisti ai quali si doveva, a suo parere, «il rifiorire di una ricerca contemporanea» nella danza italiana (Guatterini 1991).

Cosimi era in effetti esploso nel 1982 con uno degli spettacoli-faro del decennio, *Calore*, suo primo lavoro coreografico, che aveva debuttato negli spazi aperti di Villa Borghese, a Roma. Nel 2012, a trent'anni dal debutto, il ruolo di primo piano rivestito da *Calore* nella storia della danza italiana – che proprio a partire dagli anni Ottanta era fiorita e aveva cominciato a definirsi con consapevolezza – viene affermato e rilanciato dalla decisione presa da Marinella Guatterini di includerlo tra i titoli identificati per comporre il progetto “RIC.CI. Reconstruction Italian Coreography Anni '80/'90”, ideato e diretto dalla stessa Guatterini, con l'intento di “rifare” significativi spettacoli nati in quei due decenni al fine di «dare risalto e dunque a (ri) mettere in

¹ Tra le fertili esperienze di sconfinamento tra le arti possiamo citare, ad esempio, il Gruppo Altro, fondato nel 1972 grazie al pittore Achille Perilli, che vede la partecipazione di artisti visivi, musicisti, poeti e danzatori, in particolare Lucia Latour. Inoltre, le relazioni di Enzo Cosimi con Beat 72 e quelle di Virgilio Sieni con i Magazzini (Corea 2012).

moto la memoria della danza contemporanea italiana» (Guatterini s.d.).

Il rifacimento di creazioni coreografiche del passato è in realtà una pratica che appartiene al fare teatro e che nel XIX secolo diventa modalità necessaria a mantenere vivo ciò che proprio in quel tempo si costituisce come “repertorio” coreico. Il diverso portato pure nella danza dalle radicali sperimentazioni messe in atto all'inizio del XX secolo pare invece non curarsi della propria impermanenza, che verrà anzi teorizzata negli anni Sessanta. È poi a partire dagli anni Ottanta che si assiste, al contrario, a un impennarsi di interesse per il recupero di titoli relativamente recenti, con un'attenzione che tocca non soltanto il repertorio classico-accademico, come già avveniva, ma pure altre categorie, rivolgendosi con interesse, ad esempio, a creazioni nate all'inizio del secolo, dalla danza d'espressione alle esperienze delle avanguardie. Non solo: alcuni coreografi si dedicano a rifare alcune delle creazioni da loro stessi ideate in un passato prossimo, che vengono ora ripensate per nuovi interpreti. Come testimoniano convegni e saggi che tentano di registrare e indagare un fenomeno in atto, a partire dagli anni Novanta del Novecento pure gli studiosi mostrano un crescente interesse per le pratiche del rifare e si fanno, anzi, promotori di progetti che intendono ricostruire spettacoli, di cui talvolta essi stessi erano stati testimoni.

Questo saggio intende muoversi proprio intorno a alla pratica del “rifare la danza” nell'ambito della “nuova danza italiana” che si va definendo a partire dal fondativo decennio degli anni Ottanta, per riflettere, in definitiva, su alcune delle possibili modalità pensate e messe oggi in atto per ricordare, canonizzare e rilanciare la danza, consegnandola al futuro attraverso “archivi viventi” di visioni e processi, teorie e storie.

Le ricostruzioni filologiche, le riletture contaminate o le radicali reinvenzioni di spettacoli di un passato più o meno lontano sono oramai una pratica abituale, che mette in campo temi forti, quali l'identità, l'originalità e la riproducibilità dell'opera, l'autorialità e la proprietà intellettuale, lo sguardo e le visioni degli spettatori, la relazione tra passato e presente, la nostalgia e il rimpianto, la memoria e la storia.²

Le modalità di approccio al rifare la danza sono molteplici e possono essere le più varie,³ ma voglio,

² I temi di ampia portata qui soltanto nominati vengono sviluppati in una bibliografia di riferimento ormai piuttosto ampia, all'interno della quale citiamo almeno Jordan 2000; Thomas 2004; Midgelov 2007; Franco e Nordera 2010; Matluck e Meglin 2013.

³ In una tassonomia ordinatamente alfabetica e non ragionata, ma a mio parere significativa, possiamo elencare: adattamento, citazione, commento, contaminazione, copia, cover, edizione, imitazione, lettura, parodia, pasticcio, reinvenzione, *remake*, *remix*,

per una sintesi ragionata, farle rientrare in tre tipologie: ripresa, ricostruzione, reinvenzione.⁴ Possiamo applicare il termine *ripresa* ugualmente a una creazione portata in scena dalla medesima compagnia che l'ha vista nascere in precedenza o da un nuovo gruppo di interpreti, guidati però dal coreografo o da un *répétiteur* di fiducia (faccio rientrare ugualmente in questa categoria i titoli del repertorio riallestiti nel corso del tempo, da compagnie diverse, in base a una tradizione consolidata). Intendo invece la *ricostruzione* come il rifacimento di una creazione perduta, riportata in scena senza radicarsi in una trasmissione diretta, ma attraverso un lavoro di ricerca che, pur non trascurando affatto le eventuali testimonianze di chi aveva preso parte all'evento "originale", si fonda largamente su documenti di altra natura (cronache d'epoca, appunti manoscritti, documenti di archivio, iconografie).⁵ La *reinvenzione* è invece una creazione nuova e autoriale, che dialoga con un titolo del passato per portarne con sé un consapevole riferimento pur intraprendendo una autonoma e possibilmente originale via creativa e dei risultati originali; che, insomma, «deconstruct the past, engaging with it only to enter into an interpretative discourse – often wilfully reinterpreting or misinterpreting their sources» (Midgelow 2007: 11).

Nel muoversi tra queste tre tipologie, le pratiche del rifare apportano modifiche anche radicali o tentano una conservazione ideale agendo con intensità diversa su alcuni elementi dello spettacolo coreico: dal titolo alla drammaturgia, dall'allestimento visivo alla partitura musicale, dalla coreografia all'interpretazione.

Alcune ben note creazioni del repertorio, sia ottocentesco sia della modernità, possono dire con chiarezza del peso di queste variabili. È il caso dell'iconico *Lago dei cigni*, esempio di come lo stesso balletto, anche quello percepito come più tradizionale e quindi immutabile, non possa rimanere davvero lo stesso. Ce lo racconta Matthew Bourne, autore di uno *Swan lake* (1995) di successo, il quale ricorda come, già adulto, dopo avere visto per la prima volta un balletto, un *Lago dei cigni* messo in scena dal Sadler's Well nel 1979, si trovò a rivedere lo stesso titolo, ma nella versione di un'altra compagnia: «I do remember thinking, after the second *Swan Lake* in a fortnight, 'This is

replay, resetting, restage, restauro, restituzione, revisione, revival, reworking, riallestimento, riattivazione, riciclaggio, ricostruzione, ricreazione, riduzione, riedizione, rifacimento, rimontaggio, ripresa, riproposizione, riscrittura, traduzione, transcreazione, transfert, transmigrazione, trasmutazione, trasposizione, versione, vivificazione.

⁴ Per definire questa tripartizione prendo le mosse da un tentativo di sistematizzazione già presentato nel mio *Un'altra Sagra della primavera: tradurre la danza* (Cervellati 2015), che preciso qui ulteriormente.

⁵ Esempio particolarmente rappresentativo di questa tipologia è *The Rite of Spring* (1987), con il quale gli americani Millicent Hodson e Kenneth Archer, su commissione del Joffrey Ballet di Chicago, hanno tentato di fare rivivere un caposaldo della cultura di inizio Novecento come *Le sacre du printemps* (1913). Cfr., in proposito uno dei saggi nei quali i due ricostruttori descrivono la modalità e i risultati del proprio lavoro (Archer e Hodson 1994).

really different!'. I had thought *Swan Lake* was *Swan Lake*» (Macaulay 2004: 159). Il *Lago* rivive nelle riprese che si collocano nel solco della tradizione, generalmente aggiungendo in coda ai nomi degli autori ottocenteschi, Lev Ivanov e Marius Petipa, quello del nuovo coreografo, come fa Rudolf Nureyev per il suo *Lac des cygnes* realizzato per la parigina Opéra National de Paris (1984), tempio di corpi danzanti nutriti dall'eredità orgogliosa di un passato che ha visto definire il sistema di passi e posizioni che fondano la stessa tecnica classico-accademica. Ma questo linguaggio può pure declinarsi in un sapiente rinnovamento dall'interno, come nel *Lac* (2011) di Jean-Christophe Maillot per il Ballet de Monte-Carlo, oppure essere decisamente messo da parte a favore di una scelta completamente autoriale, alla quale si può aggiungere una profonda rilettura drammaturgica. Si spostano in tal modo verso la reinvenzione *Svansjön* (1987), di Mats Ek, dal candido corpo di ballo unisex composto da cigni tutti scalzi e calvi; il già citato *Swan lake* di Matthew Bourne, che fa proprie le modalità sgargianti del musical per portare in scena un amore omosessuale; lo *Swan lake* (2010) dalla pelle nera e dai ritmi percussivi della sudafricana Dada Masilo. Il *Lago*, o forse l'idea del *Lago*, è inoltre oggetto di un approccio postmoderno che frammenta e cita per dire – quando è riuscita – altro, come fanno *Véronique Doisneau* (2004), di Jérôme Bel, che ritaglia e lancia in primo piano uno dei tanti cigni di fila, facendola diventare protagonista, assieme alle sue pose crudelmente immobili, oppure *Daddy, I've seen this pièce six times and I still don't know why they're hurting each other* (1998), di Robin Orlin, nel quale le note della partitura čajkovskijana e un candido tutù si sommano a una pioggia di farina che va a imbiancare la pelle scura dell'interprete per dire la discriminazione. Ancora, alcuni ben riconoscibili brandelli della partitura originale si mescolano con la contemporaneità delle cupe e sorde sonorità di *OdetteOdile investigations* (2008), di Enzo Cosimi, al quale si aggiunge l'assolo maschile *La stanza del principe* (2011). Alcuni elementi del *Lago* vengono portati all'eccesso, come nell'acrobatica esibizione dello *Swan lake* del Chinese State Circus, nella parodia *en travesti* degli americani Les Ballets Trockadero de Montecarlo, *Swan Lake Act II: Le Lac Des Cygnes*, o nei palmipedi che camminano goffamente sul palcoscenico in *Swan* (2011), di Luc Petton.

Marinella Guatterini si colloca in modo saldamente originale lungo il percorso sommariamente tratteggiato con il già citato progetto RIC.CI, che dal 2011 ha riattivato la memoria di spettatori e di artisti attivi in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta, dando inoltre a un pubblico nuovo – per età o

per occasione – la possibilità di vedere alcuni dei titoli faro di una danza contemporanea italiana definitasi con chiarezza proprio in quegli anni. L'acutezza progettuale dell'intellettuale si è fecondamente unita alla costruttività fattiva di una serie di sensibili e accoglienti sedi teatrali⁶ per rendere visibile una preziosa serie di spettacoli ormai non più in repertorio. In cinque anni hanno quindi ripreso corpo sette titoli, sette mondi: *Duetto* (1989/2011), di Virgilio Sieni e Alessandro Certini; *Calore* (1982/2012), di Enzo Cosimi; *La boule de neige* (1985/2013), di Fabrizio Monteverde; *Terramara* (1991/2013), di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni; *Pupilla* (1983/2014), di Valeria Magli; *Uccidiamo il chiaro di luna* (1997/2014), di Silvana Barbarini; *e-ink* (1999/2015), di MK, ovvero Biagio Caravano e Michele Di Stefano.

È andato così a prendere forma un *corpus* di creazioni che permettono, tutti insieme, di pensare un passato che ci appartiene, riflettere sul presente in cui siamo immersi e rilanciare un futuro che vorremmo positivamente denso: «RIC.CI è stata la ripresa di coscienza di un percorso culturale che ha bisogno di sovvertimenti e di interrogazioni attorno al passato per ri-significarsi, o ancor meglio per ridarsi un senso» (Pedroni 2014).

Calore debutta nel 1982 a Roma, creato da Enzo Cosimi con *l'ensemble* da lui guidato, il Gruppo Occhèsc. Va a collocarsi, quindi, subito dopo un decennio, quello degli anni Settanta, che possiamo considerare come di *premessa* carica di forza rigenerante, tra radicale e diffusa scoperta del corpo e sempre più abituali smarginamenti messi in atto negli spazi di azione, nei processi creativi e nelle pratiche artistiche, in un mondo della danza che è “già irrimediabilmente plurale” (Volli 1989: 36). Si situa all'inizio di un decennio, quello degli anni Ottanta, che vede la danza come fenomeno culturale diffuso e al tempo stesso come tentativo, da parte di tanti coreografi, di trovare una lingua personale, un idioletto *diverso* da quello degli altri, elaborato anche attraverso una formazione frammentata, trovando ispirazione nella propria autobiografia e forza nel lavoro con un gruppo di pari stabile nel tempo: «La nuova danza italiana appare caratterizzata dall'autonomia e dall'unicità di ogni esperienza creativa» (Senatore 2007: 69).

In un testo di commento a *Calore* (1982) lo stesso Cosimi scriveva: «La realtà è devastata da gelide

⁶ Hanno infatti contribuito in modo determinante alla realizzazione del progetto alcuni attenti operatori, nonché gli enti che essi rappresentano: Umberto Angelini (Festival Uovo), Pier Giacomo Cirella (AMAT), Gigi Cristoforetti (Torinodanza), Gemma Di Tullio (Teatro Pubblico Pugliese), Franco Masotti (Ravenna Festival), Gisberto Morselli e Marino Pedroni (Teatro Comunale di Ferrara), Massimo Navone (Scuola Paolo Grassi), Gilberto Santini (AMAT), Maurizia Settembri (Fabbrica Europa).

atmosfera, pensiamo di voler “annusare” una nuova aria, un nuovo vento in cui l’energia, nel suo ritornare al nulla senza illusione, abbia come qualità un senso di profonda serenità, di caldo, di calma relativa».⁷ Il lemma *nuovo* attraversa le definizioni e le autodefinizioni che tentano di dire la scena coreica degli anni Ottanta, anche se, evidentemente, sia prima sia dopo quel decennio di continuo si svuota e si riempie di senso, adattandosi a visioni di volta in volta differenti. Più precisamente, l'espressione “nuova danza” comincia a essere utilizzata in Italia alla fine degli anni Sessanta per riferirsi a quella che allora veniva etichettata come “*new dance*”, ovvero, *tout court*, all'esperienza di Merce Cunningham, che, allora visione senz'altro spiazzante per gli spettatori italiani, chiamava a sé la necessità di una terminologia che aiutasse a differenziarlo e distinguerlo dalla “*modern dance*” di Martha Graham (Guatterini 1991: 43,44). Scrive infatti Alberto Testa, di fronte alla visione nuova o, piuttosto, alla nuova esperienza con la quale si trova a confrontarsi grazie a quel mondano e spesso generoso contenitore che era il Festival di Spoleto:

«Non tanto di 'occhi nuovi' o di 'orecchie nuove' ma di una mentalità nuova abbisogna questo particolare teatro. In sostanza si tratta di quella idea nuova di uomo, di quella trasformazione radicale secondo la quale si abbia un essere umano non solo dotato di una nuova consapevolezza, ma anche di un corredo nuovo di istinti, di sensibilità, di nuove immagini del mondo fra le quali stanno anche quelle di Cunningham. Insomma una 'new frame', un'ossatura nuova [...]. Sì, proprio così: una 'nuova danza'» (Testa 1969: 119).

Nel corso degli anni Settanta l'espressione “nuova danza” viene comunque impiegata, opportunamente tradotta, in tutta Europa: troviamo quindi la “School for new dance development” aperta ad Amsterdam nel 1975, la rivista inglese «New Dance Magazine», pubblicata tra il 1976 e il 1987, il volume *Nouvelle danse française*, scritto nel 1980 dal critico Lise Brunel (Brunel 1980). Entra con successo nel vocabolario italiano del settore, utilizzata volentieri forse proprio anche in virtù della vaghezza che le è propria.⁸ A circa quindici anni di distanza dalle considerazioni di Alberto Testa, proprio nei pieni anni Ottanta, troviamo infatti che all'espressione “nuova danza” si aggiunge l'aggettivo “italiana”. Lo fa, tra gli altri, Giuseppe Bartolucci, attraverso

⁷ Testo di presentazione dello spettacolo, in <http://enzocosimi.com/produzioni/calore/>, u.v. 26 maggio 2015.

⁸ Sviluppa opportunamente questa considerazione Dora Levano, in un saggio che dedica ampio spazio proprio alla riflessione sulla storia e sul significato di “nuova danza” e che, seppure con dati e considerazioni in parte differenti dai nostri, contribuisce ad arricchire le considerazioni che stiamo facendo (Levano 2013).

considerazioni che riescono a essere di una precisione e di una profondità straordinarie, pur nascendo intorno a una realtà che si sta proprio allora facendo. In uno scritto pubblicato nel gennaio 1986, a ridosso di un articolo di Marinella Guatterini significativamente intitolato *La nuova coreografia italiana* (Guatterini 1985), Bartolucci, dopo essersi definito come «indiscusso difensore e propositore donchisciottesco della nuova danza italiana, della nuova coreografia» (Bartolucci 1986), si diffonde in un'ampia e originale riflessione intorno a “una nuova possibile danza italiana” e a “una nuova possibile coreografia italiana”, che proprio in quel momento stanno cambiando molto rapidamente, proponendo di superare e mettere da parte definizioni come “teatro-danza” o “danza-teatro” per adottare, appunto, “nuova danza” (o, meglio ancora, “danza-danza”):

«Non mi sembra dunque di sragionare se anch'io oso affermare che esiste una nuova possibile danza italiana, una nuova possibile coreografia italiana; diciamo, senza essere automaticamente smentiti, che ci sono alcuni esiti di nuova danza, di nuova coreografia. [...] Mi sembra corretto che si parli di nuova danza, di nuova coreografia, per questi esiti, per questi lavori; e che si cominci a marginalizzare, se non a dimenticare, denominazioni di teatro-danza o danza-teatro; del resto *la giovin italia* accenna esplicitamente a danza-danza, non è vero? Danza-danza è pertinente allo stato attuale della nuova danza, della nuova coreografia, cioè al farsi evidente, al suo rendersi indizio, diffuso e aperto, se volete è congruo alla sua stessa classificazione, impensabile sino a qualche stagione fa, forse sino a qualche mese fa» (Bartolucci 1986).

Tra le due “etichette critiche” analoghe, “teatro-danza” e “danza-teatro”, se quest'ultima è in effetti entrata in disuso e oggi non viene più impiegata, la prima è rimasta ben presente nel linguaggio utilizzato per “dire la danza” ed è abituale anche in ambito non strettamente specialistico. “Danza-danza”, seppure pienamente significativa, viene utilizzata di rado, e per discorsi puntuali, ma non è entrata nell'uso.⁹ Tutte queste espressioni, in ogni caso, contribuiscono alla costruzione di strumenti utili a “dire la danza”, ad articolare e definire un discorso speciale e specialistico, che sia al tempo stesso acuto e sensibile, poiché «Certes, le beau rend muet, mais il rend muet d'abord. Car, ensuite, il s'agit d'inventer un discours qui réponde aux exigences de l'esprit en tant qu'on ne

⁹ Cfr., per una prima tassonomia e per una riflessione complessiva, il volume *La danza*, di Alessandro Pontremoli, che include una sezione intitolata “Le etichette critiche” (Pontremoli 2004). Qualche rapida considerazione è raccolta anche in un brevissimo saggio di chi scrive (Cervellati 2014).

peut le disjoindre de la sensibilité» (Fabbri 2009).

Se *Calore* (1982)¹⁰ viene etichettato come spettacolo appartenente all'ambito della nuova danza – ma pure a quello di una mediterranea versione del teatro-danza, *Calore* (1982/2012)¹¹, pur portando con sé, inevitabilmente, questa connotante appartenenza, trova ulteriore senso nel suo rientrare in quella categoria che abbiamo definito “ripresa”.

Nel 1982, appena rientrato da New York, Cosimi si butta nella creazione cogliendo l'opportunità offerta da un progetto lanciato dal Comune di Roma, *Censimento*, coordinato da Leo De Berardinis. La giovinezza spavalda messa in scena da *Calore* conquista i critici e tocca il pubblico, e lo spettacolo si apre a un lungo periodo di repliche, in Italia e all'estero.¹²

Nel 2012 il coreografo torna in sala prove per ricordare e rifare, sollecitato dalla proposta di Marinella Guatterini di entrare a fare parte del progetto RIC.CI. Trova quindi accogliente ospitalità presso la Civica Scuola Paolo Grassi di Milano, dove per due mesi lavora quotidianamente con i nuovi interpreti, scelti tra gli allievi del corso per danzatori.

Anche in una situazione così protetta e curata cambiano, necessariamente, diversi elementi, alcuni marginali, altri importanti. Nel salto da un decennio all'altro, il mutare di contesto storico e culturale, fase biografica, compagni, luogo di lavoro – solo per cominciare a snocciolare alcuni elementi rilevanti – segnala quanto il tempo trascorso si sia accumulato e si riverberi sul nuovo spettacolo. Emerge inoltre la difficoltà (e forse il pregio) insita nel *rifare*: anche in un caso di ripresa come questo, fatto dal medesimo autore, la memoria della mente e del corpo non può aderire totalmente a una realtà comunque distante, non può arrivare a copiare fedelmente un originale peraltro mai esistito, data la non-ripetibilità di uno spettacolo attraverso le sue diverse repliche. Vista la data del debutto, inoltre, poiché evidentemente all'inizio degli anni Ottanta non era pratica abituale filmare gli spettacoli, manca pure una registrazione video dello spettacolo, e Cosimi ha a disposizione soltanto una registrazione di una delle prove, tra l'altro di una versione non ancora

¹⁰ *Calore* (1982), Roma, Villa Borghese, settembre 1982. Coreografia, scene, costumi: Enzo Cosimi; interpreti: Carla Baruchello, Enzo Cosimi, Grazia Foresta, Renzo Ruffini; musica a cura di Enzo Cosimi: Glenn Branca, Benjamin Britten, Liquid-Liquid, Chris Watson, musiche tradizionali africane.

¹¹ *Calore* (1982/2012), Ferrara, Teatro Comunale Claudio Abbado, 2012. Coreografia, scene, costumi: Enzo Cosimi; interpreti: Francesco Marilungo, Riccardo Olivier, Francesca Penzo, Alice Raffaelli; musica a cura di Enzo Cosimi: Glenn Branca, Benjamin Britten, Liquid-Liquid, Chris Watson, musiche tradizionali africane; disegno luci: Stefano Pirandello.

¹² Cfr., per un approfondimento sul percorso di Enzo Cosimi fino all'inizio degli anni 2000, e quindi pure su *Calore*, la monografia dedicata al coreografo da Stefano Tomassini (Tomassini 2002).

definitiva, su un supporto vhs sfuocato dal passare del tempo.¹³

Sicuramente rimane la giovane età dei protagonisti, ventenni oggi come allora. Ma se il Gruppo Occhèsc era un *ensemble* composto da non professionisti, tutte persone amiche e compagne di vita fuori dal teatro, che quindi portavano in scena prima di tutto il loro essere intimamente legate, i quattro interpreti di oggi si sono formati in un corso per danzatori professionisti: come afferma lo stesso Cosimi, «sono diversi dagli interpreti originali, chiaramente, però sono *giusti*» (Guatterini 2014). Scelti per la personalità, che il coreografo ha valutato come adatta a entrare in relazione con lo spettacolo, e quindi elemento imprescindibile, i nuovi interpreti, stimolati da Cosimi con racconti, ascolti musicali, letture, visioni, hanno pure lo spazio per proporre materiali personali che contribuiscono a costruire una partitura di movimento in parte nuova: non, quindi, una utopistica fotocopia di quella originale, ma una creazione che in definitiva ne è una riconoscibile eco pur nella distanza, un riverbero capace di fare apparire immagini ben distinguibili pur nel fremito dei contorni, un'emanazione che porta con sé il chiaro e avvolgente ricordo del passato e al tempo stesso la viva e potente freschezza del presente.

Cambia il colore dell'unico abito indossato in scena, prima blu e ora verde, ma il suo segno rimane identico, messo in risalto dal netto contrasto con la semplice biancheria di maglina bianca, uguale per uomini e donne, che veste gli altri tre interpreti. L'imprevedibile gatto in carne e ossa che negli anni Ottanta veniva preso in braccio è ora sostituito da un suo simile, ma di peluche. La bimbetta che gattonava sul palcoscenico perde corpo ma non presenza nel suo trasformarsi nel vagito di un neonato udibile dagli spettatori, come peraltro rimane la traccia sonora dei passi di una delle interpreti di trent'anni addietro. Cambia lo spazio dell'azione, da un luogo all'aperto, nel verde di un parco della capitale romana, a un dorato teatro all'italiana, e cambia la scena: il canneto degli esordi viene sostituito da un fondale azzurro, portando con sé una nota cromatica già presente anche negli anni Ottanta, nei nastri legati alle caviglie, ma ora dilatata e particolarmente connotante. Cambia il finale: una netta interruzione nel 1982, ora una conclusione drammaturgicamente più articolata, nella convinzione che per dare oggi la medesima sensazione di allora occorra anche saper cambiare.

Rimangono i ritmi serrati di un movimento sapientemente organizzato ma sporcato di verità, l'uso

¹³ Inoltre, Cosimi sceglie di non fare vedere il video ai nuovi interpreti perché preferisce non mettere in atto un processo puramente imitativo, per permettere ai danzatori di accostarsi ai personaggi di un tempo per abitarli e connotarli con le proprie peculiarità (Guatterini 2014).

pieno di uno spazio padroneggiato dai singoli, dalle coppie e dal gruppo, le musiche battenti che riempiono le orecchie e la testa, le risate convulse e sfrontate pronte a passare in fretta al pianto, i baci a bocca piena incuranti degli sguardi degli altri, l'afoso languore del vuoto sospeso dei pomeriggi estivi, il divertimento spavaldo e giocoso dell'adolescenza, la sua violenza ribelle a muso duro. Rimane *Calore*.

Calore, nel “dire quasi la stessa cosa”,¹⁴ nel 1982 e nel 2012, è un archivio vivente che “richiama la memoria” degli interpreti e degli spettatori, costruendone l'identità artistica, culturale e, perché no, personale; collocandoli nel tempo, nel fare rivivere il passato per rilanciarlo sul presente, alla ricerca di un “tempo perduto”, che peraltro perduto non è. Contribuisce alla costruzione di un repertorio della danza contemporanea italiana, forse di un canone. Fa storia: la propria storia, la storia della “nuova danza italiana”. Cosa rimane degli spettacoli di un tempo, nei rifacimenti di oggi, siano essi riprese, ricostruzioni o reinvenzioni? Forse rimangono un'aria di famiglia, un'aura, un *parfum*,¹⁵ che non possono fare altro che confermare lo spettacolo come “opera aperta”, sempre, come luogo che apre a un “tempo sospeso”,¹⁶ attraverso “pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione”.¹⁷

Dichiara Cosimi, riflettendo sul suo primo *Calore* e sul progetto RIC.CI: «ben venga un progetto illuminante di recupero del repertorio della Coreografia contemporanea italiana, auspicando che le nuove generazioni di autori e di spettatori possano dare un nuovo sguardo alla nostra memoria storica coreografica» (Cosimi 2014). Un nuovo sguardo su qualcosa di “vecchio”, dunque, o piuttosto su qualcosa che «It has to be fresh and new, every time», poiché, in definitiva, forse

¹⁴ Faccio qui riferimento al saggio di Umberto Eco (Eco 2003) che, riflettendo ampiamente sulle pratiche di traduzione interlinguistica, sviluppa piste di riflessione in larga misura applicabili al rifare la danza, ovvero a quella che può essere anche intesa come una pratica di traduzione interculturale, nel caso di *Calore* da un tempo a un altro, dagli anni Ottanta del Novecento agli anni Dieci del Duemila.

¹⁵ Il coreografo Pierre Lacotte, negli anni Settanta del Novecento autore di una versione dell'ottocentesco *La Sylphide* divenuta a propria volta un classico punto di riferimento, sottolinea l'importanza di ritrovare “*le parfum*” della creazione del passato alla quale ci si avvicina.

¹⁶ Mi permetto di citare rapidamente la più sostanziosa riflessione sul tempo dello spettacolo come “tempo sospeso” fatta da Marinella Guatterini in occasione della giornata di studio *Mettere in moto la memoria. Il progetto RIC.CI*, svoltasi l'8 aprile 2016 nell'ambito di *Fare e rifare la danza. Pratiche coreografiche del contemporaneo*, sezione dedicata alla danza dalla stagione della Soffitta 2016, organizzata dal Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Oltre a Marinella Guatterini, alla giornata di studio, coordinata da chi scrive, hanno preso parte Silvana Barbarini, Franco Masotti, Valeria Magli, Marino Pedroni, Gilberto Santini, Laura Zanetti.

¹⁷ Cito qui parte del titolo di un saggio di Alessandra Sini (Sini 2015), nel quale l'autrice riflette sulle “possibilità di ripresa” attraverso il caso di due compagnie italiane, Altroteatro, diretta da Lucia Latour, e Sistemi dinamici altamente instabili, diretta dalla stessa autrice.

«rather than wanting to “retell the same story”, many choreographers seek to use source texts to tell new stories» (Gehm, Husemann e Von Wilcke 2007). In effetti ogni rifacimento è, anche, qualcosa di “fresco e nuovo”: se il nuovo scaturisce sempre e inevitabilmente dal fare *oggi*, in un momento diverso rispetto a ciò che è stato fatto *ieri*, sicuramente si manifesta con vitale evidenza nel radicale passaggio di stato che dal documento – di qualunque natura esso sia – porta all'azione o nell'altrettanto radicale passaggio “esistenziale” che dall'esemplare fare di un corpo porta al fare di un diverso corpo – dal coreografo o dai vecchi interpreti ai nuovi interpreti. Il teatro è un luogo dell'esperienza e lo spettacolo non viene mai concluso e chiuso, grazie al processo del suo farsi ogni sera e alla relazione con lo spettatore; a maggior ragione, «A dance work is not 'fixed' in either performance or in writing and [...] through the process of handing down dances from one dancer to another or by working from a dance script, description or score, different, often competing, interpretations emerge» (Thomas 2004: 42).

Pienamente consapevoli della perdita dell'opera, di cui siamo testimoni e di cui, anzi, facciamo esperienza quando assistiamo a uno spettacolo, possiamo non soltanto intendere *Calore* (1982/2012) come un *nuovo* spettacolo, ma intendere come *nuovi* pure noi stessi, che questo spettacolo forse abbiamo già visto e incorporato, e che comunque ora, vedendolo o rivedendolo, abbiamo la possibilità di arricchire quella che, parafrasando appena e traslando Fabrizio Cruciani,¹⁸ possiamo considerare come la “danza che abbiamo in mente” (Cruciani 1992a e 1992b).

Bibliografia

Archer, Kenneth e Hodson, Millicent

1994 *Ballets lost and found: restoring the Twentieth Century repertoire*, in Adshead Landsdal, Janet e Layson, June, a cura di, *Dance history, An introduction*, Routledge, London-New York, pp. 98-116.

Bartolucci, Giuseppe

1986 *Lento, lento-veloce, veloce-lento*, in «Alfabeta», n. 80, gennaio, p. 28.

¹⁸ Faccio evidentemente riferimento al saggio di Fabrizio Cruciani intitolato *Il teatro che abbiamo in mente* (Cruciani 1992a), ripreso e ampliato dallo stesso studioso nel volume *Lo spazio del teatro* (Cruciani 1992b).

Bentivoglio, Leonetta

1977 *La danza moderna*, Longanesi, Milano.

1983 *Noi quattro e le palme, è una danza mediterranea*, in «la Repubblica», 13 luglio.

1985a *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano.

1985b *Una danza contemporanea italiana?*, in Id., *La danza contemporanea*, Longanesi, Milano, pp. 274-290.

Brunel, Lise

1980 *Nouvelle danse française. Dix ans de chorégraphie, 1970-1980*, Albin Michel, Paris.

Cervellati, Elena

2014 *Alcune parole per dire la danza*, online: <http://gocce.dar.unibo.it/>, 31 ottobre.

2015 *Un'altra Sagra della primavera: tradurre la danza*, in Tadahiko, Wada e Colangelo, Stefano, a cura di, *Tradizione, traduzione, trasformazione*, Sanrei Printing, Tokyo, pp. 191-202.

Corea, Annamaria

2012 *Sperimentazioni coreografiche e nuovi mondi sonori nella Roma degli anni '70*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Memorie dalle Cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, n. 101-103, gennaio-settembre, pp. 325-345.

Cosimi, Enzo

2014 *La mia prima coreografia del 1982*, in AA.VV., *Calore. Enzo Cosimi 1982>2012*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano, p. 15.

Cruciani, Fabrizio

1992a *Il teatro che abbiamo in mente. Appunti per un architetto*, in «Teatro e Storia», anno VII, n. 1, pp. 19-34

1992b *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari.

Corea, Annamaria

2012 *Sperimentazioni coreografiche e nuovi mondi sonori nella Roma degli anni '70*, in «Biblioteca Teatrale», numero monografico *Memorie dalle Cantine. Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70*, a cura di Silvia Carandini, n. 101-103, gennaio-settembre 2012, pp. 325-345.

Eco, Umberto

2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Fabbri, Véronique

2009 *Dire la danse? Poétique et analytique de la danse*, in Paule Gioffredi, a cura di, *A la rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris, pp. 135-153.

Franco, Susanne e Nordera, Marina, a cura di

2010 *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET.

Gehm, Sabine, Husemann, Pirkko e Von Wilcke, Katharina, a cura di

2007 *Knowledge in motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*, Transcript, Bielefeld.

Guatterini, Marinella

1985 *La nuova coreografia italiana*, in «Alfabeta», n. 78, novembre 1985, p. 30.

1991 *La ricerca nella danza italiana dal Futurismo alla coreografia degli anni Ottanta*, in AA.VV., *Italia danza. Reggio Emilia Festival '91, 22-29 settembre*, Centro Regionale della Danza, [Reggio Emilia], pp. 43-46.

2014 *Capsule del tempo. Documentari dedicati al progetto RIC.CI. Documentario sulla ricostruzione di Calore 1982>2012 di Enzo Cosimi*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano.

S.d. *Mettiamo in moto la memoria*, materiali di presentazione del progetto, s.l.

Levano, Dora

2013 *Nuova danza italiana / Danza d'autore*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n.4, dicembre, pp. 117-162, al link: <http://danzaericerca.unibo.it/article/view/4201>.

Jordan, Stephanie

1992 *Striding out. Aspects of contemporary and new dance in Britain*, Dance Books, London.

Jordan, Stephanie, a cura di

2000 *Preservation politics. Dance revived, reconstructed, remade. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton, November 8-9, 1997*, Dance Books, London.

Macaulay, Alastair

2004 *Matthew Bourne, dance history and Swan Lake*, in Alexandra Carter, a cura di, *Rethinking dance history. A reader*, Routledge, London-New York, pp. 157-169.

Matluck Brooks, Lynn e Meglin, Joellen A., a cura di

2013 *Preserving dance across time and space*, London-New York, Routledge.

Midgelow, Vida L.

2007 *Reworking the ballet. Counter-narratives and alternative bodies*, Routledge, London-New York.

Pedroni, Marino

2014 *Calore, fuochi accesi*, in AA.VV., *Calore. Enzo Cosimi 1982>2012*, Fondazione Milano Scuole Civiche, Milano.

Pontremoli, Alessandro

2004 *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari.

Senatore, Ambra

2007 *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, UTET, Torino.

Sini, Alessandra

2015 *Pratiche di sopravvivenza e di dissoluzione. Una testimonianza sulle possibilità di ripresa nelle pratiche coreografiche di Altroteatro e Sistemi dinamici altamente instabili*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 7, dicembre, pp. 55-82.

Testa, Alberto

1969 «Il Dramma», n. 8, maggio 1969, ora in Id., *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia negli anni Settanta e Ottanta*, in «Chorégraphie», anno 6, n. 11, 1998, pp. 105-132.

Thomas, Helen

2004 *Reconstruction and dance as embodied textual practice*, in Alexandra Carter, a cura di, *Rethinking dance history. A reader*, Routledge, London-New York, pp. 32-45.

Tomassini, Stefano

2002 *Enzo Cosimi*, Editrice Zona, Arezzo.

Volli, Ugo

1989 *Il sogno di un corpo in movimento*, in Id., *La quercia del duca. Vagabondaggi teatrali*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 29-38.

V

Teatri e interazione sociale

*Performance, processo e partecipazione.
Dall'animazione teatrale al teatro sociale*
di Fabrizio Fiaschini

Ripensare l'animazione teatrale

Al pari di molti altri epifenomeni culturali del Sessantotto, anche l'animazione teatrale ha seguito una parabola di folgorante ascesa e altrettanto rapido declino: nel giro di una decina d'anni la sua spinta propulsiva originaria, celebrata come l'innescò di un radicale rinnovamento delle pratiche teatrali ed educative, sembrava essersi in buona parte esaurita, tanto da spingere alcuni suoi fondatori a ripensarne l'identità in forme che, per quanto lette nel segno della continuità, in realtà lasciavano trasparire una drastica frattura col passato, soprattutto nelle istanze collettiviste e partecipative di cui si era nutrita quell'esperienza (Alfieri, Canevaro, De Biase e Scabia 1990: 36-46; Perissinotto 2004: 109; Bianchi 2009: 20-21).

Il cuore più autentico dell'animazione teatrale, quello antagonista e 'militante', legato all'utopia della trasformazione sociale, smise dunque di battere quasi subito, per essere altrettanto velocemente congelato (con nostalgia o disincanto) nella mitografia retrospettiva del sogno perduto, oppure derubricato a fenomeno culturale di costume, da rievocare periodicamente nei revival postmoderni dei 'favolosi' anni Sessanta (Ortoleva 1998).

Un processo di sostanziale rimozione che, oltre a precludere la trasmissione alle generazioni successive di un'eredità condivisa, ha impedito anche una seria storicizzazione del fenomeno, lasciando in buona parte irrisolto il suo significato profondo. Ritornare alle fonti, al giacimento memoriale dell'animazione teatrale, significa pertanto cercare di restituirne innanzitutto il suo volto originario, al netto dei prolungati silenzi e delle incrostazioni commemorative, come pure delle sue molteplici riarticolazioni identitarie. Un'operazione di recupero che non ha tuttavia solo una valenza filologica: riscoprire i valori fondativi dell'animazione comporta anche la sfida, volutamente provocatoria, di rileggerli al presente per come erano stati concepiti: al lordo, questa volta, della patina ideologica e dell'utopismo libertario che li aveva prima fecondati e poi ampiamente delusi. Si tratta, in altre parole, di verificare storicamente, a quasi cinquant'anni dal '68, il loro potenziale impatto nella nostra contemporaneità, proprio a partire dagli aspetti più

apertamente anacronistici, quelli più segnati dalla matrice rivoluzionaria, ma nello stesso tempo anche i più autentici e progettualmente stimolanti: i primi, non a caso, ad essere stati cancellati nel rapido declino di quella stagione. L'obiettivo consiste dunque nell'attivare un corto circuito ermeneutico tra un passato rimosso e un presente privo di memoria, in una duplice prospettiva, diacronica e sincronica. A livello diacronico, per recuperare il filo rosso di temi che sembrano oggi costituire una nuova frontiera nei rapporti tra teatro, cultura e società, ma in realtà possono essere facilmente letti in controluce (e talvolta in sorprendente continuità) con le riflessioni di quel periodo. A livello sincronico, invece, per interrogare il presente con domande e argomentazioni che, al di là del loro apparente anacronismo, lo incalzano e lo provocano su questioni ancora scomode e irrisolte, liquidate troppo facilmente come frutti di un ideologismo culturale e politico ormai datato.

In questa ipotesi di riscoperta e riproposta critica dell'animazione il termine dialettico di confronto più appropriato è senz'altro il teatro sociale, non solo in quanto rappresenta oggi il modello più diffuso e scientificamente riconosciuto (con il nome di *applied theatre*) a livello internazionale (Ackroyd 2000, 2007; Schechner e Thompson 2004; Nicholson 2005; Prendergast e Saxton 2009; Prentki e Preston 2009), ma perché la sua genesi e la sua identità costituiscono proprio il caso emblematico dell'eredità dimenticata (ma ancora viva) dell'animazione teatrale. Nato infatti nei primi anni Novanta come pratica innovativa di teatralità diffusa in un ampio spettro di contesti socio-culturali (dall'ambito terapeutico della cura a quello della marginalità e della devianza, dalle nuove povertà alla scuola, all'intercultura, fino ai progetti di comunità e al teatro nelle aziende e nei luoghi di lavoro), il teatro sociale si è rapidamente affermato come fenomeno emergente della più avanzata ricerca sulle potenzialità dei linguaggi performativi (Bernardi, Cuminetti e Dalla Palma 2000; Taylor 2003; Bernardi 2004, 2015; Pontremoli 2015; Fiaschini 2013; Iacobone 2014). Un'originalità indiscutibile, ma che rischia di essere fraintesa e male interpretata senza le premesse e le testimonianze dell'animazione teatrale, a cui indirettamente (ma saldamente) lo legano non solo alcune figure storiche e alcuni principi di fondo, ma le modalità stesse di concepire la progettualità operativa, soprattutto nel rapporto tra ricerca e azione.

Per esigenze di spazio, ci si occuperà in questa sede di fornire, a titolo esemplificativo, solo un primo approfondimento relativo a un tema chiave nell'attuale dibattito sul teatro sociale, ma già ampiamente discusso agli albori dell'animazione teatrale: il ruolo del processo come strumento

primario dell'azione, in termini di partecipazione e cambiamento (Fiaschini 2015).

Il paradigma performativo

Prima di entrare nel vivo della questione, è bene tuttavia introdurre una premessa fondativa per comprendere meglio l'orizzonte dei discorsi che si andranno a svolgere. Tanto l'animazione quanto il teatro sociale devono infatti la loro nascita e il loro sviluppo all'affermazione novecentesca del paradigma della performance, che, a partire dai maestri di primo Novecento e dalle avanguardie storiche, ha rappresentato la vera svolta rivoluzionaria del linguaggio teatrale, con ricadute decisive e trainanti anche su altre discipline come le arti figurative.

In particolare, ciò che di quel rinnovamento epocale più interessa nel nostro contesto è la sostanziale messa in crisi del concetto di opera come prodotto, come testualità autonoma e preventiva, a favore di una sua definizione *in progress*, come azione, come processo autopoietico, sostanziato dal compiersi stesso dell'atto creativo e dalla pluralità dei codici materiali che interagiscono in tale evento, in qualità di scrittura scenica (De Marinis 1988; Carlson 1996; Mango 2003; Valentini 2007; Deriu 2012; Fischer-Lichte 2014).

Una simile impostazione ha infatti ripetutamente incrinato, nel corso del Novecento, la prerogativa oggettiva e oggettuale dell'«artefatto», e di conseguenza la sua autonomia rispetto ai soggetti produttori e fruitori, tanto a livello semiotico quanto a livello ermeneutico, evidenziando al contrario la dimensione pragmatica del loro continuo coinvolgimento in fase di realizzazione, secondo un principio di reversibilità e di negoziazione che ha definitivamente superato la vecchia dicotomia tra visione e rappresentazione.

Se a questo aspetto si unisce poi la riscoperta del corpo come fondamento di una nuova ontologia dell'esperienza percettiva basata sulla presenza incarnata e sul limite irriducibile dell'esserci, come condizioni di un possibile riconoscimento di se stessi e degli altri incentrato sulla processualità dell'azione e dello sguardo, risulterà ancora più evidente il valore performativo della teatralità. L'*embodied mind*, la sintesi di quello che Artaud, per il suo 'atleta del cuore', chiamerà organismo corporeo e organismo affettivo, costituirà di fatto, lungo tutto il secolo scorso, il fulcro di una ricerca tesa al recupero di una condizione di autenticità pre-linguistica e pre-espressiva: che non esclude ovviamente il linguaggio e l'espressione, ma letteralmente li in-corpora e li restituisce alla loro verità relazionale e dialogica, facendo dell'azione teatrale non lo specchio della vita (la sua

rappresentazione) ma una vera e propria ‘messa in vita’ (la sua manifestazione), intesa come attuarsi necessario e autentico dell’esistenza, in termini reali e simbolici (Martinelli 2015).

Si spiegano così anche le continue declinazioni sociali che il paradigma della performance ha realizzato nel suo affrancarsi dall’idea tradizionale di arte: se infatti il superamento del concetto di opera come prodotto ha innescato una processualità creativa dove tutti, attori e spettatori, in virtù della mediazione corporea, risultano potenzialmente coinvolti nella generazione di un evento sempre più sbilanciato sulla vita, tale istanza non può che richiamare inevitabilmente la dimensione sociale dell’arte stessa. Una prospettiva che, al di là dei molteplici significati (anche molto distanti tra loro) che il termine assumerà nelle pratiche novecentesche, ha contribuito ad evidenziare l’importanza antropologica e sociologica del linguaggio teatrale, segnando la fortuna di parole chiave come azione, partecipazione, cura, etica, educazione, trasformazione, comunità.

Termini non a caso ricorrenti anche negli sviluppi delle arti figurative, a testimonianza di una pervasività del codice performativo oltre i propri confini disciplinari, tanto che, come sostiene Claire Bishop in un recente saggio dedicato all’arte partecipativa, sarebbe opportuno «ripensare la storia dell’arte del XX secolo attraverso la lente del teatro più che della pittura [...] o del *ready-made*» (Bishop 2012: 15-16). Si pensi ai meccanismi di provocazione e coinvolgimento delle serate futuriste documentate da Boccioni e Dettori, ai teatri collettivisti del *Proletkult* teorizzati da Bogdanov e Keržencev, alle *Escursion e Visites* dadaiste, fino alla *dérive* e ai *détournement* situazionisti; e poi ancora ai progetti di «educazione percettiva» del GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel), alla stagione degli *happening* e di *fluxus*, alle performance di Marina Abramović o di Joseph Beuys, a *Campo Urbano* in Italia, fino agli esempi contemporanei di arte di comunità e di arte pubblica. Tutti questi (e molti altri) casi confermano l’emergenza novecentesca di una teatralità diffusa a matrice performativa che permea l’intera riflessione sull’arte e sulla cultura, piegandola in senso sociale, in un’ottica inclusiva dell’altro da sé che, a scapito dell’autorialità e dell’estetica fine a se stessa, intende promuovere innanzitutto le relazioni e il cambiamento dei partecipanti, con soluzioni variamente ascrivibili, a seconda dei contesti storici, ad obiettivi di militanza politica, ritualità collettiva, testimonianza civile, emancipazione e resilienza psicosociale, consapevolezza identitaria, ricostituzione dei legami comunitari, solidarietà e cittadinanza attiva.

Il ruolo del processo: permanenze e discontinuità

Una volta sintetizzato lo snodo performativo fondamentale che ha alimentato le molteplici espressioni sociali dell'arte e del teatro nel XX secolo, estendendosi fino alla nostra contemporaneità, è dunque possibile ricondurre il discorso sul ruolo del processo nell'animazione teatrale e sulla sua eredità nei percorsi attuali di teatro sociale.

In linea con quanto appena evidenziato, l'idea di processo costituì di fatto il fuoco centrale della svolta performativa dell'animazione, non solo in quanto negazione dell'opera d'arte come oggetto/prodotto, con la conseguente rinuncia all'autorialità, ma soprattutto per le implicazioni politico sociali che tale negazione comportava (Fiaschini 2015). Il rifiuto del prodotto significava infatti innanzitutto contrapporsi alla mercificazione capitalistica borghese dell'arte finalizzata al consumo e al profitto, esemplificata dalla prospettiva «grafocentrica» della società dello spettacolo (Dalla Palma 2001: 55-98), funzionale, per dirla con Debord (1967: 8), all'«inversione concreta della vita» e all'alienazione tanto del produttore quanto del fruitore.

Al contrario, il processo, nella sua capacità di riconfigurare 'democraticamente' le dinamiche produttive, in termini partecipativi di co-autorialità e di azione condivisa, costituiva l'antidoto naturale all'alienazione, restituendo il linguaggio teatrale alla sua vocazione originaria di espressione stessa della vita, nel suo manifestarsi più libero e autentico, secondo quella metafora benjaminiana del «gesto infantile» che tanto influenzò il pensiero antagonista di quegli anni (Benjamin 1969). Una teatralità aperta e paritaria, attenta a intercettare il flusso creativo dell'azione e delle relazioni, senza preoccupazioni estetiche di formalizzazione, avversa alla distinzione dei ruoli, al tecnicismo e al professionismo, contraria ad ogni ipotesi di delega culturale, in nome di una riappropriazione collettiva, dal basso, dei valori dell'arte, della comunicazione e della rappresentazione. Una processualità che, in questo senso, contemplava i suoi esiti, le sue 'produzioni', fuori dal sistema convenzionale, ricollocandole all'interno del paradigma antropologico e socio-culturale del gioco e della festa, già ampiamente evocati dalle prime avanguardie e qui ripresi come contesti privilegiati per il dispiegarsi di performance collettive che sancissero il primato della comunità e dei suoi luoghi di socialità (specie quelli periferici e marginalizzati) come nuovi protagonisti di un progetto rivoluzionario volto a celebrare l'utopia di un cambiamento possibile (Dalla Palma 1971; Mamprin, Morteo e Perissinotto 1977; De Marinis 1983; Casi 2012).

Da queste considerazioni prese dunque vita il modello animativo della drammatizzazione che, al di là delle sue varie denominazioni e declinazioni, si propose di invertire la logica della produzione, dando vita ad azioni di processo pensate come «azioni-prodotti», «forme dell'utopia innovatrice» (Bartolucci 1972: 10-11). Situazioni performative pubbliche, realizzate «oltre i limiti della scena» (Castri 1973: 93-107), volutamente in-formali e non professionistiche, sostenute da una drammaturgia dialettica e progettuale (si pensi allo «schema vuoto» di Giuliano Scabia) che esprimesse le istanze della comunità, secondo la traiettoria «progettazione-espressione-pubblico»: una «drammatizzazione 'orizzontale', cioè non accresciuta esteticamente e moralmente, e tuttavia strutturalmente pedagogica, come socialità, come comunità, come confronto, come relazionalità di un gruppo di individui» (Bartolucci 1973: 30).

I risultati, in questa direzione, non mancarono, traducendosi in una fitta disseminazione di iniziative che, in una manciata d'anni, consacrarono la drammatizzazione come una delle metodologie più efficaci di intervento performativo nel sociale: «come occasione di ricezione di vita e come estrinsecazione ed estensione sociale, collettiva, comunitaria di questa vita» (Bartolucci 1973: 22, 30-31). Tuttavia, esauritasi la motivazione ideologica e la carica utopico-rivoluzionaria dell'animazione, anche la fortuna del suo metodo applicativo declinò in tempi altrettanto brevi: le esperienze sul campo si ridussero drasticamente e il termine stesso 'drammatizzazione' scomparve quasi del tutto dal vocabolario teatrale, in parte rimosso e in parte benevolmente derubricato a ingenua espressione dello spontaneismo un po' kitsch del movimentismo di base. Allo stesso modo, anche la riflessione sul processo, in contrapposizione al prodotto, fu rapidamente cancellata, risolvendosi apparentemente nel segno di un suo superamento, che sanciva però di fatto il ritorno del prodotto artistico nelle forme chiuse dello spettacolo (specie nella formula del teatro ragazzi) e del processo nell'ambito del laboratorio teatrale (nel caso del teatro della scuola), con situazioni occasionali di reciproca sinergia che tuttavia non prevedevano quasi mai il coinvolgimento diretto e militante nel sociale, in senso performativo e comunitario (Fiaschini 2016).

Le posizioni rimasero tali per quasi vent'anni, fino a quando, nella seconda metà degli anni Novanta, il tema del processo e i suoi rapporti col prodotto riemerse con forza con l'avvento del teatro sociale, che rimise in discussione, in un'ottica rinnovata di azione partecipativa, la logica del professionismo e dell'autonomia estetica dello spettacolo, e di conseguenza il principio di delega e

di distinzione di ruoli tra 'fare' e 'vedere' teatro.

Si ritornò dunque a sottolineare il primato del processo come fondamento di un'operatività innervata sul corpo e sul linguaggio della performance, di una drammaturgia collettiva dove l'apporto creativo del singolo venisse accolto e rielaborato all'interno della dimensione espressiva di gruppo, in una prospettiva di co-autorialità in cui le finalità artistiche risultassero subordinate alla tensione etica del cambiamento sociale, individuale e comunitario, con particolare attenzione ai contesti educativi della scuola e a quelli della cura, del disagio e della marginalità.

Una processualità aperta e democratica, ispirata alla pratica del laboratorio e al paradigma mimetico del gioco e della festa, adeguata ai bisogni comunicativi e relazionali delle persone coinvolte e pertanto lontana dal formalismo e dal professionismo, a favore di esiti produttivi che restituissero la potenza evocativa dell'immaginario simbolico dei partecipanti, con cui progettare strategie concrete e quotidiane di trasformazione sociale. Parole e concetti che, in tutta evidenza, riprendono ampiamente (anzi, in alcuni casi, letteralmente) una terminologia cara ai presupposti dell'animazione teatrale.

Eppure, nonostante queste premesse, dell'importanza e del peso sostanziale di quell'esperienza non si parla quasi mai: nel migliore dei casi la sua eredità viene richiamata a distanza, come se appartenesse a un passato che ha definitivamente chiuso i suoi conti col presente.

Una censura motivata, come si diceva in apertura, dallo stigma negativo e dalla drastica rimozione operata, per delusione e disincanto (ma anche per opportunismo), sulla componente più ideologica e militante dell'animazione, quella più sbilanciata sull'utopia collettivista del cambiamento politico sociale.

Tuttavia, a mio parere, è proprio questo passato scomodo e ingombrante, con tutto il suo bagaglio di errori e di ingenui vitalismi, a risultare oggi particolarmente fecondo per ricucire il legame perduto con il teatro sociale. Non per spirito di rivalsa, ma per ricordarci come un intero sistema di valori partecipativi (non solo teatrali), privato della sua matrice pubblica e attivista, del desiderio di intervento e di trasformazione sociale, perda di fatto la sua componente più innovativa e rischi di trasformarsi (o di essere abilmente manipolato) nel suo contrario, diventando paradossalmente funzionale a un modello di società, come quello contemporaneo, che pur proclamando la sua ispirazione libertaria e il primato della comunità, sostanzialmente li rinnega.

Neoliberismo e individualismo: i rischi del processo senza partecipazione

Il caso della processualità risulta in questo senso ancora una volta emblematico. Se infatti si rileggono con attenzione alcune tendenze che hanno segnato l'evoluzione delle pratiche laboratoriali nel sociale (sia quelle pedagogico educative sia quelle terapeutiche) tra gli anni Ottanta e Novanta, è facile notare un sensibile spostamento degli interventi dall'esterno all'interno, da una visione estroflessa dell'espressività e della creatività ad una introflessa, sempre più attenta a privilegiare la dimensione soggettiva e intersoggettiva delle relazioni, dentro la cornice chiusa e protetta del laboratorio, a scapito della sfera pubblica e della vita collettiva. Non a caso, una delle parole chiave più utilizzate per sintetizzare le finalità di questo tipo di percorsi è stata 'benessere', che evidentemente privilegia l'idea di una rigenerazione individuale (o di piccoli gruppi) rispetto ad una prospettiva socializzante, con tutta una serie di corollari, altrettanto noti, centrati sull'individuo, quali il rafforzamento della fiducia, l'empatia, l'intelligenza emotiva, il *mindfulness*.

Obiettivi certamente condivisibili, che tuttavia, sottratti alla loro eccedenza sociale, finiscono per colludere con quella deriva individualista che ha coinciso con l'avvento del capitalismo neoliberista postmoderno, fondato sulla delegittimazione della sfera pubblica e delle istituzioni che la rappresentano, in nome dell'esaltazione assoluta del soggetto (libero e privato), elevato a potenziale emblema di una realizzazione personale costruita intorno all'estetizzazione consumistica di sé (Magatti 2012). Un meccanismo autoreferenziale che per l'appunto passa attraverso l'exasperazione di stereotipi facilmente assimilabili a quelli sperimentati in molti percorsi parateatrali, quali ad esempio il credere in se stessi, il salutismo corporeo, il consumo frenetico di emozioni sempre più intense e iper-sensoriali, la condivisione di relazioni selettive, coltivate in luoghi riservati e protetti, concepiti come oasi di iper-realtà extraquotidiana, separate dal mondo freddo e inospitale della realtà quotidiana. Una logica narcisistica e utilitaristica che, invece di promuovere l'inclusione sociale, tende a favorire, soprattutto nei giovani, l'alienazione e l'autoesclusione dalla società, considerata opprimente e limitante, oppure la ripropone come terreno di scontro dove alimentare il proprio desiderio di onnipotenza e di ricerca compulsiva del piacere, innescando situazioni, non di solidarietà, ma di competizione con gli altri, ritenuti potenziali ostacoli all'affermazione individuale (Girard 1972; Castel 1995; Benasayag e Schimt 2003). Un corto circuito auto-distruttivo che è stato recentemente assimilato ad una sorta di neo-

nichilismo, per cui agli ideali di uguaglianza e di partecipazione sociale viene contrapposto il bisogno esasperato di coltivare la differenziazione e l'eccellenza individuale (Magatti 2012; Recalcati 2014).

Un altro segnale dei rischi collegati a un'idea di processo svincolata da un esplicito coinvolgimento nel sociale si può notare nella tendenza sempre più diffusa a pensare il laboratorio, e in generale il modello della performance, come progetto, fino a concepire la sua stessa natura e i suoi obiettivi in termini di progettualità. Un aspetto condiviso anche dalle più recenti sperimentazioni di arte pubblica e di comunità, intenzionate a sottolineare la vocazione partecipativa e la struttura aperta delle esperienze, soggette a sempre nuove riformulazioni, in base agli stimoli dell'ambiente e alle risposte degli interlocutori coinvolti nell'azione, senza preoccuparsi di esiti produttivi definiti e formalizzati (Bourriaud 2010; Bishop 2015). Ancora una volta presupposti ineccepibili, che, in ambito teatrale, hanno avuto il merito di spostare il baricentro delle arti performative dalle finalità esclusivamente estetiche della produzione spettacolare a quelle dinamiche del cambiamento antropologico e sociale.

Tuttavia, la fortuna del binomio processo-progetto rischia oggi di assumere connotazioni ben diverse dai presupposti inclusivi che dovrebbe incarnare. Come hanno infatti dimostrato Boltanski e Chiapello (1999), il trionfo contemporaneo del concetto di progetto non corrisponde tanto a una modalità operativa di progressiva modificazione della realtà, ma alla radicalizzazione di un *modus operandi* dominato dalla fluidità e dalla mobilità, dal principio autoreferenziale della modularità, per cui tutto risulta perennemente in fieri, ricomponibile e irriducibile ad ogni ipotesi di limite. In questa prospettiva l'obiettivo della progettazione non consiste nel raggiungere risultati definiti, dando quindi forma compiuta al processo, ma nel creare le premesse per la realizzazione di altri progetti, secondo un meccanismo di autoreplicazione interna alimentato dalla dimensione 'connessionista' della nostra società mediatizzata, che finisce dunque per allontanare sempre di più l'istanza progettuale dall'azione concreta, smaterializzandola nella frantumazione delle sue perpetue rimodulazioni di rete. Ci si trova dunque di fronte a un'esaltazione del processo in sé e per sé, identificato nel simulacro emblematico del progetto, assunto a strumento di un'operatività senza più opere. Un approccio che, tra l'altro, risponde perfettamente agli assetti odierni del mercato delle professioni, fondato su un concetto di precarietà e di specializzazione (il mito dell'*expertise*) che rende chi lavora sempre più esperto in quello che fa ma sempre meno legato

agli esiti concreti del suo lavoro, sempre più attento a crearsi nuovi interlocutori professionali ma sempre meno disposto a coinvolgersi con i destinatari reali della sua azione (nel nostro caso le persone, i gruppi, le comunità), sempre più disponibile al cambiamento ma sempre meno motivato a produrre cambiamenti, dal momento che l'obiettivo non è tentare di dare risposte ma creare le condizioni per il nascere di nuovi processi, ossia di nuove opportunità di progetto.

In linea con queste considerazioni va infine evidenziato il ruolo ambiguo assunto in questi ultimi decenni dal termine creatività, anche lui figlio, come il concetto di processo, della contestazione degli anni Sessanta, e, al pari di quello, segnato da una fortuna tanto rapida e duratura quanto mutevole nel suo significato. Nel cuore della riflessione antagonista, la creatività era stata infatti posta a emblema di una visione sovversiva e antiautoritaria del 'sistema spettacolo' incentrato sulla delega artistico culturale e sull'impostazione verticistica della produzione: la funzione creativa rappresentava al contrario lo strumento con cui tutti avrebbero potuto riappropriarsi delle loro potenzialità espressive, creando i presupposti per una nuova rappresentanza culturale 'dal basso', non professionistica e non selettiva, basata sul primato della processualità e della scrittura collettiva. La creatività dunque come ribaltamento dell'estetica, come sua rilettura in chiave comunicativa e socializzante: un'«artisticità (ad uso di partecipazione)», nella definizione di Bartolucci (1976: 9), tesa a tradurre in immagini e azioni performative i contenuti simbolici di un immaginario orientato al cambiamento comunitario.

Rispetto a questa formulazione originaria, la declinazione contemporanea del termine ha subito invece una radicale reinterpretazione in senso opposto, del tutto funzionale al sistema neoliberista e al modello di successo della new-economy (Florida 2002), con modalità analoghe a quelle evidenziate per il processo. Il mito odierno della 'creatività', diffuso ormai ossessivamente nei contesti più disparati (dalla scuola, agli ambiti socio-sanitari, all'azienda; dallo sport al tempo libero; dalla cucina ai luoghi di lavoro) si è infatti consolidato mediante un netto ridimensionamento della sua spinta più eversiva e partecipativa, a favore di una rilettura in senso soggettivo, come strumento privilegiato per l'autoaffermazione personale in termini di eccellenza e benessere, grazie anche a suggestioni ereditate ancora una volta dagli anni Sessanta, come nel caso della *peak experience* di Maslow (1964), del *pensiero divergente* di Guilford (1967), del *pensiero laterale* di De Bono (1969) o del *processo terziario* di Arieti (1979). Creatività è diventato così sinonimo di autosufficienza, di *problem solving*, di sviluppo di una mentalità vincente, di abilità

nel trovare vie d'uscita alternative in un mondo dominato dalla flessibilità e dalla competizione. Apparentemente una rivincita dell'arte (e dell'industria creativa) sui vecchi apparati economico produttivi, ma in realtà un suo utilizzo strumentale all'interno di un sistema consumistico che, esauriti i beni materiali, si sta indirizzando sempre di più sulla soddisfazione di beni immateriali, come appunto il benessere e l'estetizzazione della vita. Un «capitalismo artistico» (Lipovetsky e Serroy 2013), dove la creatività teatrale ha buon gioco nel porsi come garante di esperienze quotidiane dense di emozioni, focalizzandole, a livello soggettivo, nello stereotipo del lavoro su di sé e dell'attivazione corporea e, a livello collettivo, sulla spettacolarizzazione bulimica di ogni evento della vita quotidiana, dove quello che conta è sentirsi protagonista, insieme agli altri, di azioni in qualche modo definibili come estetiche.

Alla luce di queste ultime considerazioni, la crisi e la manipolazione contemporanea di valori costitutivi del paradigma performativo come quello della processualità, se da un lato sembrano ribadire il sostanziale fallimento storico delle istanze politico sociali dell'animazione teatrale, dall'altro però ne sottolineano nuovamente l'urgenza e l'importanza, come monito a non perdere mai di vista la vocazione partecipativa e comunitaria delle esperienze, coniugando sempre la ricerca del benessere individuale nella prospettiva del cambiamento sociale, secondo una visione estroflessa, etica e trasformativa, del linguaggio teatrale, valida soprattutto in un momento delicato come quello odierno, dove la parabola dell'individualismo e del soggettivismo, come pure il sistema neoliberista, sembrano essere giunti ad un crocevia epocale, che potrebbe preludere al collasso oppure aprire inedite opportunità di riscatto.

Bibliografia

Ackroyd, Judith

- 2000 *Applied theatre: problems and possibilities*, in «Applied Theatre Researcher», n. 1, al link
https://www.griffith.edu.au/data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf
- 2007 *Applied theatre: an exclusionary discourse?*, in «Applied Theatre Researcher», n. 8, al link
https://www.griffith.edu.au/data/assets/pdf_file/0005/52889/01-ackroyd-

[final.pdf](#).

- Alfieri, Fiorenzo, Canevaro, Andrea, De Biase, Francesco e Scabia, Giuliano
1990 *L'attore culturale. L'animazione nella città, alla prova dell'esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
- Arieti, Silvano
1979 *Creatività. La sintesi magica*, Il Pensiero Scientifico, Roma.
- Bartolucci, Giuseppe
1972 *Il vuoto teatrale*, Marsilio, Padova.
1973 *Di alcune ipotesi di Teatroltre*, in «La scrittura scenica», n. 6.
1976 *Un'ipotesi di decentramento culturale (a proposito degli "Stabili e il decentramento")*, in «La scrittura scenica», n. 13.
- Benasayag, Miguel e Schimt, Gerard
2003 *Les passions tristes*, La Decouverte, Paris (trad. it. *L'epoca delle passioni tristi*, a cura di Eleonora Missana, Feltrinelli, Milano 2004).
- Benjamin, Walter
1969 *Programma per un teatro proletario di bambini*, in «Quaderni Piacentini», n. 38.
- Bernardi, Claudio
2004 *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
2015 *Eros. Sull'antropologia della rappresentazione*, EDUCatt, Milano.
- Bernardi, Claudio, Cuminetti, Benvenuto e Dalla Palma Sisto,
2000 *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano.
- Bianchi, Mario
2009 *Atlante del Teatro Ragazzi in Italia*, Titivillus, Corazzano.
- Bishop, Claire
2012 *Artificial Hells. Participatory Art and Politics of Spectatorship*, Verso Book, London-New York (trad. it. *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, a cura di Cecilia Guida, Sossella, Novara 2015).
- Boltanski, Luc e Chiapello, Eve
1999 *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris.
- Bourriaud, Nicolas
1998 *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon (trad. it. *Estetica Relazionale*, a cura di Marco Enrico Giacomelli, Postmedia, Milano 2010).

Carlson, Marvin

1996 *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London-New York.

Casi, Stefano

2012 *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, ETS, Pisa.

Castel, Robert

1995 *Le métamorphoses de la question sociale*, Fayard, Paris.

Castri, Massimo

1973 *Teatro didattico, teatro della comunità*, in «La scrittura scenica», n. 6.

Dalla Palma, Sisto

1971 *Verso una nuova drammaturgia*, in «Vita e Pensiero», n. 1-2.

2001 *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano.

De Bono, Edward

1969 *Il pensiero laterale*, Rizzoli, Milano.

Debord, Guy

1967 *La société du spectacle*, Buchet/Chastel, Paris (trad. it. *La società dello spettacolo*, De Donato, Bari 1968).

De Marinis, Marco

1983 *Al limite del teatro*, La Casa Usher, Firenze.

1988 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. La Casa Usher, Firenze.

Deriu, Fabrizio

2012 *Performatico o delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma.

Fiaschini, Fabrizio

2013 *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in «Biblioteca Teatrale», n. 105-106.

2015 *Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, in «Il Castello di Elsinore», n. 72.

2016 *Le passioni tristi e l'eredità (rimossa) dell'animazione teatrale*, in «Il Castello di Elsinore», n. 73.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014).

Florida Richard

- 2002 *The Rise of the Creative Class*, Perseus Book Group, New York (trad. it. *L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni*, a cura di Francesco Francis, Mondadori, Milano 2003).
- Girard, René
1972 *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris (trad. it. *La violenza e il sacro*, a cura di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Adelphi, Milano 1980).
- Guilford, Joy Paul
1967 *The Nature of Human Intelligence*, McGraw Hill, New York.
- Iacobone, Paola
2014 *Applied theatre e teatro sociale. L'estetica del teatro fuori dal teatro*, in «Iperstoria», n° 3, consultato il 20 dicembre 2015 al link <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/23-saggi/saggi-num-3/128-iacobone>
- Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean
2013 *L'esthétisation du mond. Vivre à l'âge du capitalism artiste*, Gallimard, Paris.
- Magatti, Mauro
2012 *La grande contrazione. I fallimenti della libertà e le vie del suo riscatto*, Feltrinelli, Milano.
- Mamprin, Lodovico, Morteo, Gian Renzo e Perissinotto, Loredana
1977 *Tre dialoghi sull'animazione*, Bulzoni, Roma.
- Mango, Lorenzo
2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- Martinelli, Marco
2015 *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Cue Press, Bologna.
- Maslow Abraham
1964 *Religion, values and peak experiences*, Viking, New York.
- Nicholson, Helen
2005 *Applied drama. The gift of theatre*, Palgrave Macmillan, New York.
- Ortoleva, Peppino
1998 *I movimenti del '68 in Europa e in America*, Editori Riuniti, Roma.
- Pasolini Pier Paolo
1971 *Cos'è un vuoto letterario*, in «Nuovi Argomenti», n. 21.

Perissinotto, Loredana

2004 *Animazione teatrale*, Carocci, Roma .

Pontremoli, Alessandro

2015 *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino.

Prendergast, Monica e Saxton, Juliana

2009 *Applied theatre: international case studies and challenges for practice*, Intellect, Bristol UK and Wilmington US.

Prentki, Tim e Preston, Sheila

2009 *The applied theatre reader*, Routledge, Oxon UK and New York US.

Recalcati, Massimo

2014 *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Einaudi, Torino.

Schechner, Richard e Thompson, James

2004 *Why «social theatre»?* , in «The Drama Review», n. 48/3.

Taylor, Philip

2003 *Applied theatre. Creating transformative encounters in the community*, Heinemann, Portsmouth US.

Valentini, Valentina

2007 *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano.

From Performance to Action.

Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione

di Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini

Nel 1997, in *From acting to performance. Essays in modernism and postmodernism*, Philip Auslander propose non la sostituzione, bensì l'ampliamento degli studi teatrali in riferimento alla *performance*, ritenendola un'imprescindibile articolazione del paradigma teatrale. L'intento di questo breve saggio è di spingersi un po' oltre invocando un ulteriore ampliamento verso il teatro sociale, esperienza precipua del teatro italiano contemporaneo sostanzialmente trascurata dalla letteratura storico-critica disciplinare. Proveremo dunque a descrivere alcune caratteristiche del teatro sociale, in riferimento al più ampio e generico spettro dell'*applied theatre*, e riferire della dimensione performativa che gli è propria e di quanto e come questa si protenda verso l'azione sociale.

Nel panorama della nuova teatrologia internazionale il teatro sociale viene considerato come la variante italiana del teatro applicato o *applied theatre* che, come lo ha definito Judith Ackroyd, è un «*umbrella title*» che dopo un decennio circa di discussioni è stato finalmente avvalorato dalla maggior parte dei ricercatori e degli studiosi favorendo così il confronto e l'analisi di attività e metodi simili di applicazione del teatro in diversi contesti sociali (Ackroyd 2000, 2007).

«Applied theatre, like other forms of participatory theatre, is a people's theatre. It demands community presence and action, and it especially requires a commitment to helping others help themselves» (Taylor 2003: 27).

Per *applied theatre* si intende una pratica teatrale messa in atto da un gruppo di persone che lavorano insieme usando tecniche teatrali per rappresentare, discutere, affrontare e risolvere le loro problematiche esistenziali e sociali (Prentki e Preston 2009). Le tecniche teatrali possono essere molto varie e comprendere pratiche come il *role-playing*, l'improvvisazione, i giochi teatrali, i quadri viventi, il teatro forum e quello invisibile, e altri metodi di interazione teatrale finalizzati al dialogo, all'educazione e al cambiamento del gruppo, della comunità, della società. Il teatro applicato include molte forme di teatro come il teatro educativo, il teatro comunitario, il teatro politico e civile, il Teatro dell'Oppresso, il teatro per l'educazione alla salute, il teatro in carcere, il

teatro popolare, il teatro nei musei e della memoria, il teatro di emergenza e per la risoluzione di conflitti, il teatro per lo sviluppo, ecc. (Prendergast e Saxton 2009: 3-27). Il teatro applicato può essere promosso e condotto da attori e professionisti delle arti performative applicate, ma anche da insegnanti, terapeuti, attivisti, organizzatori di comunità e chiunque abbia a cuore la vita e i problemi di qualsiasi gruppo di persone, di comunità, di paesi e territori. Il teatro applicato si può svolgere in qualsiasi spazio, luogo e ambiente (in una classe, all'aperto, in una stanza, nel quartiere, per strada ecc.), più spesso che negli spazi tradizionali del teatro. L'uso della voce, del corpo, dell'immaginazione, e la messa in atto delle proprie competenze comunicative ed espressive si rivelano come delle efficaci pratiche non solo per comprendere e analizzare situazioni, cambiamenti, conflitti, problematiche individuali e collettive, ma anche per ridare forza, vigore, energia a persone e gruppi, e per curare i malesseri e i disagi del vissuto quotidiano. «Theatre is practiced by the people as a way of empowering communities, listening to their concerns, and encouraging them to voice and solve their problems» (Pompeo-Nogueira 2002: 202). Resta aperta la questione sulla dimensione estetica dell'*applied theatre* (Iacobone 2014), ereditando in parte alcune irrisolte contraddizioni che hanno lungamente animato il dibattito sul rapporto tra processo creativo/relazionale e prodotto spettacolare (Fiaschini 2015: 93-108).

Seppur incluso entro le coordinate di questa mappa (Schechner e Thompson 2004: 11-16), il teatro sociale nelle sue applicazioni mostra, accanto alle somiglianze, delle varianti significative.

È definito come l'arte dei corpi che mira alla costruzione e al benessere delle persone, dei gruppi, delle comunità (Bernardi 2004: 59). Cerca di unire la cura della persona, in cui eccellono molti saperi come la medicina, la psicologia, le artiterapie, alla cura dei collettivi, in cui si distinguono la politica, le arti performative, le scienze sociali.

Il teatro sociale come mezzo, "veicolo" direbbe meglio Grotowski, subordina l'estetica all'etica; rovescia il processo creativo per cui non è la vita per l'arte, ma l'arte per la vita; riguarda tutti gli umani, per cui la drammaturgia non è patrimonio esclusivo dei professionisti dello spettacolo.

Il teatro sociale, diversamente da altre forme di teatro applicato, è nato e si è sviluppato nell'ambito del disagio e del malessere. Esaurita la stagione dell'animazione teatrale e del teatro di gruppo, il teatro di ricerca italiano in buona parte abbandona il limite artistico, sociale e politico verso cui si era spinto negli anni Settanta e rientra, nel corso degli anni Ottanta, nelle forme più consuete della scena e della rappresentazione (De Marinis 2013: 367-386; Schino 1996). Una sorta

di *rappel à l'ordre* (De Marinis 2013: 374) che allontana le compagnie dal territorio, finendo per chiuderle nelle sale teatrali, alla ricerca della verità scenica, del recupero testuale, di immagini e tecnologie, di modi per narrare e ricontattare la realtà, tenuta però ad una certa distanza. «Insomma si dava per scontato che movimenti, o comunque azioni politico-culturali collettive e antagonistiche non fossero più possibili, fossero anzi anacronistiche, patetiche, nocive addirittura» sintetizza De Marinis (2013: 375) commentando i convegni di Modena (1986) e di Narni (1987). Fu il sociale, o meglio, furono alcuni funzionari, operatori e rappresentanti delle istituzioni pubbliche territoriali e nei servizi – ospedali, scuole, carceri, manicomi, biblioteche, ecc. – forse folgorati dal potere terapeutico, educativo, didattico, formativo proprio della pratica teatrale incontrata negli anni Settanta, che tornarono a chiedere l'intervento di operatori teatrali nei loro contesti (Liberatore 1999: 261). Siamo ai primi anni Novanta, e le pratiche teatrali fioriscono nelle scuole di ogni ordine e grado e negli istituti socio-sanitari pubblici – in particolare centri per persone con disabilità, servizi per la salute mentale, centri per minori (Conte *et. al.* 2003: 52-55). In ogni caso, dentro le istituzioni, a stretto contatto con persone disagiate, bisogni speciali, progettazioni educative e didattiche.¹ Le contaminazioni e le eredità che influenzano queste pratiche sono molteplici: certamente l'animazione teatrale e la ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta che si intrecciano alle riflessioni antropologiche di Victor Turner e Richard Schechner, il recupero delle istanze politiche del teatro nella forma proposta da Augusto Boal e dal suo Teatro dell'Oppresso, gli echi del teatro educativo internazionale, della drammaterapia che si andava diffondendo e strutturando nei paesi anglosassoni e negli Stati Uniti, e che riportava attenzione anche sulle sperimentazioni psico e sociodrammatiche di Moreno. Infine le influenze del teatro popolare e le sue istanze festive e comunitarie, artisticamente sdoganate dal postmodernismo.

Non è un teatro che racconta o rappresenta drammi e storie di disabili, detenuti, malati mentali, stranieri, periferie abbandonate, anziani, profughi, donne con disturbi alimentari, “casi umani” e tragedie di vario genere. In questa modalità, il teatro della rappresentazione e la fiction in generale sono insuperabili, ma nella pratica poco efficaci nel diminuire il malessere e nel ridare almeno un

¹ Offre una fotografia interessante della situazione del teatro nei contesti del disagio nel periodo che va dalla fine degli anni Ottanta all'inizio del 2000 il primo censimento nazionale, realizzato grazie ad una convenzione siglata nel 2001 tra ETI (Ente Teatrale Italiano), l'università di Urbino (Facoltà di Sociologia), l'Associazione culturale Nuove Catarsi, l'ENEA (Progetto Tecnologie per la Qualità della Vita), La cooperativa teatrale Integrata Diverse Abilità. Gli esiti sono pubblicati in Conte *et. al.* 2003.

po' di benessere alle persone in situazione di sofferenza.² Il teatro della rappresentazione, il teatro d'arte, è insuperabile dal punto di vista diagnostico, ma non funziona come cura, perché si rivolge alla mente e non al corpo-mente, allo spettatore e non all'attore, all'agente che è ognuno di noi. I protagonisti del teatro sociale sono direttamente coloro il cui corpo è negato, le cui relazioni sono fallimentari, il cui ambiente di vita è un cumulo di macerie. Il teatro sociale non è andare a teatro, ma far fare teatro a tutti. I professionisti del settore non sono gli attori, il regista, il drammaturgo e lo scenografo ecc., ma l'operatore teatrale, il conduttore, il drammaturgo sociale, i facilitatori di un processo creativo extraquotidiano per creare o ri-creare una vita meno tragica e più sostenibile. Per tutti gli anni Novanta si susseguono le sperimentazioni di questa nuova teatralità che, riconosciuta come un servizio sociale, consolida nell'opinione pubblica l'idea del teatro come servizio. Forme di teatralità diffusa, accanto alle applicazioni negli ambiti del disagio e della cura, si estendono in un più ampio scenario sociale che esprime un diverso bisogno di teatro: un teatro da fare piuttosto che da vedere (Liberatore e Sammartino 1999: 17-18; Giacchè 1999: 49-51). Giacchè ci suggerisce una radicale differenza tra teatro-servizio e teatro sociale:

«una cosa è non perdere il collegamento con la ricerca e l'arte scenica e spettacolare anche quando si decide di sfruttarne ad uso sociale i suoi "risultati" ed i suoi "derivati", e un'altra è fondare la propria ricerca e sperimentazione a partire dalle esigenze e bisogni della situazione sociale alla quale il teatro si concepisce "applicato"» (Giacchè 1999: 59).

Il teatro sociale viene inteso, in questi anni, per la sua separazione dall'arte scenica e spettacolare: dunque non la messa a disposizione del sociale della tradizione teatrale, delle sue tecniche e dei suoi saperi, bensì l'individuazione delle prassi finzionali e relazionali che realizzano una teatralità

² Piergiorgio Giacchè distingue bene i due differenti approcci del teatro artistico e del teatro sociale: ci sono «più possibilità e modi diversi di intendere e sviluppare la relazione fra Teatro e Disagio (o meglio tra teatro e servizio sociale e terapeutico relativo al disagio)». Si va «da gruppi o esperienze di teatro che sperimentano l'incontro con il disagio rigorosamente all'interno della propria poetica e dei propri fini di ricerca artistica, a gruppi o iniziative sempre di teatro (e gestite e dirette da teatranti) che si mettono "al servizio" di strutture, enti e associazioni che si occupano del disagio.

È questa una differenza essenziale, quella cioè che passa tra una sperimentazione teatrale che persegue fini rigorosamente artistici (e che però arriva a conquistare soggetti o a produrre progetti che in definitiva riguardano o coinvolgono soggetti disagiati o particolari), e la proposizione di un teatro che nasce con lo scopo dichiarato di esplorare e rendersi utile a soggetti disagiati. Soggetti che quindi restano "utenti" anche quando divengono "attori" del progetto teatrale stesso» (Giacchè 2003: 15).

Ovviamente per Giacchè il teatro è solo quello d'arte e professionistico per cui trova assolutamente in-sensato il teatro sociale, perché il teatro è un mezzo e non il fine. «Ora, se è vero (come più volte ho avuto modo di dire) che la sottomissione completa alla funzione sociale riduce o azzerà il senso e l'autonomia del teatro in quanto arte, è anche vero che un censimento che esplori anche questo lato ultimo e in-sensato del rapporto tra Teatro e Disagio, è infine anche utile: non è senza interesse, anche per chi fa e si occupa di teatro in modo professionale» (ivi: 16).

adeguata ai bisogni del soggetto che la mette in azione, con progettualità proprie e diverse, attuate da operatori e professionisti di diversa provenienza disciplinare (Giacchè 1999: 57-61). La linea è quella della progressiva autonomizzazione del teatro sociale dal teatro di spettacolo e professionale, che si concretizza anche simbolicamente con l'impiego sempre più diffuso del suo nome nella letteratura nazionale e internazionale a partire proprio dal 1998 (Bernardi 1998: 157-171). Con il nuovo secolo, si articola in maniera più precisa la questione del rapporto tra gruppo di laboratorio di teatro sociale e il contesto comunitario più allargato entro cui vive. Se nel corso dei primi anni di attività la dimensione istituzionalizzata delle esperienze concentra il suo operato in vista del benessere e della cura dei singoli e del gruppo, lasciando sullo sfondo la questione comunitaria, è in un secondo momento che si intuisce la necessità di operare ponendo i soggetti nella loro relazione sistemica con il contesto, ed il contesto stesso come soggetto collettivo (Dalla Palma 2001; Pontremoli 2001; Bernardi 2004). Questa apertura risponde al disagio diffuso creato dalla liquefazione del tessuto comunitario e alla perdita di valore referenziale dei sistemi simbolici e narrativi della tradizione, che impone alle esperienze di teatro sociale la necessità di sviluppare coesione, di rinforzare i legami territoriali, di offrire inedite e partecipate occasioni di invenzione dell'immaginario e dei nuovi riferimenti simbolici, di ripristinare il capitale sociale quotidianamente dissipato, rompendo i meccanismi di ghettizzazione per sostenere il valore della cura collettiva. Si delinea in maniera sempre più evidente che se il motore di un processo di teatro sociale è il laboratorio, dove il gruppo fa esperienza di costruzione teatrale delle relazioni e dell'ambiente, esso non può restare chiuso in se stesso bensì deve essere permeabile ed aperto all'incontro con la comunità di riferimento, non solo attraverso l'azione teatrale ma anche, e soprattutto, grazie al progressivo coinvolgimento e messa in sinergia delle istanze dei diversi soggetti che partecipano: le persone ed il gruppo di attori, gli interlocutori istituzionali, la rete familiare, amicale e territoriale. Il lavoro teatrale stimola l'ingaggio e l'investimento personale, la relazione, il confronto ludico e performativo con se stessi e con gli altri in un processo di co-creazione etica ed estetica.

Le ragioni del capovolgimento copernicano per cui tutto il mondo fa teatro e il teatro sociale cura questo mondo quando è «fuori dai cardini», come scrive Shakespeare nell'*Amleto* (Atto I, scena V), sono principalmente due. La prima è che l'uomo è un animale mimetico, apprende, fa, dice, desidera, cerca di essere quello che gli altri fanno, dicono, desiderano. La seconda che l'uomo è un animale sociale, politico, culturale: senza l'altro, senza gli altri non può vivere e sussistere.

Dipendiamo dagli altri. Ma noi non imitiamo tutti gli altri. Imitiamo coloro che sono oggetto del nostro desiderio, le persone che amiamo e ammiriamo, per cui vorremmo avere o essere quello che loro hanno e sono. Questo è il desiderio mimetico che è il motore della vita umana, e il cui esito erotico quando va a buon fine è comico, quando invece ha esito negativo, per cui il desiderio degli uni confligge con il desiderio degli altri, porta all'eros della distruzione (Bernardi 2015).

È questo il problema principale dell'umanità: come possiamo vivere insieme senza farci del male e farci, piuttosto, del bene? Il disagio personale e sociale dipende da un circolo vizioso di cattive rappresentazioni, di male azioni e di pessime relazioni. Ogni società, e non solo quindi il teatro sociale, per mirare al benessere delle persone, dei gruppi, delle collettività deve lavorare su tutti e tre i fronti delle rappresentazioni, delle azioni e delle relazioni alla ricerca del circolo virtuoso dell'alimentazione simbolica dell'umanità. Questi tre fronti si associano abitualmente a tre pilastri della cultura umana: il teatro, come top della rappresentazione, la performance, come vertice dell'azione, la festa, come massima espressione di una collettività in stato di grazia.

La caratteristica fondamentale del teatro sociale è quella di essere il teatro dell'azione, così come Marco De Marinis definisce «il teatro dell'altro» (De Marinis 2011: 177). Tuttavia anche nel teatro dell'azione, la cui forma più alta è l'arte performativa, spesso il lavoro con persone normali o in situazione di disagio non mira direttamente alla cura e al benessere dei partecipanti e dei loro ambienti di vita e soprattutto alle loro relazioni, ma alla denuncia dello stigma e alla qualità estetica, in senso lato, della performance (Fischer-Lichte 2004; Jackson 2011). Anche qui, nel passaggio dal mondo della rappresentazione al mondo delle situazioni e delle esperienze reali processate dagli artisti performativi, ci troviamo di fronte ad una formidabile pratica sociale dei meccanismi e dei dispositivi “estetici” e comportamentali che condizionano, regolano e spesso opprimono la nostra esistenza e la vita sociale, insomma la biopolitica. Rimane esclusa o per lo meno non esplicitata e soprattutto attuata, la cura, la forma di vita quotidiana da intraprendere per l'emancipazione e per la relazione positiva da “inventare” con gli altri.

La pratica del teatro sociale si dispiega attraverso un'azione performativa che si pone sul confine tra performatività artistiche e performatività sociali, dove le prime vengono orientate ad incidere sulle seconde e ne vengono profondamente influenzate. Piuttosto che impegnarsi in lunghi percorsi di apprendimento per riprodurre linguaggi e forme del passato, che si rifanno a meccanismi di rappresentazione tradizionali ormai inadeguati per la rielaborazione creativa ed

esperienziale necessaria ai soggetti, viene valorizzato l'incontro tra immaginari diversi e situati, facendo del laboratorio di teatro sociale un vero e proprio laboratorio di ricerca della teatralità del gruppo. Tra gli elementi ricorrenti nelle esperienze di teatro sociale³ incontriamo, in primo luogo, la messa in discussione del primato del testo e, in generale di forme concluse e definite a favore di quanto è creato o reinventato dal gruppo stesso. Prevale la dimensione del corpo, del movimento e dell'azione, rispetto a quella verbale, e un'intensa relazionalità. Sono esplorati molteplici linguaggi e inventate, meticciate, assemblate nuove forme. Ricorre una certa difficoltà nella formalizzazione precisa e chiusa a favore del lavoro improvvisativo e dell'invenzione continua. L'autorialità è diffusa ed è legittima la presa di parola da parte di tutti i soggetti partecipanti. Infine, è condiviso tra i partecipanti il bisogno, a volte più simile ad un desiderio, che l'esperienza del laboratorio di teatro sociale produca dei cambiamenti, delle novità visibili e concrete nella vita delle persone, del gruppo e del contesto di appartenenza. La dimensione performativa del laboratorio di teatro sociale implica la tensione al compimento di un insieme di azioni, un processo che, durante la sua esecuzione, dà luogo a delle novità: il flusso delle azioni e delle interazioni supera le regole che lo codificano aprendosi a nuove intuizioni e alla creazione di nuove azioni e simboli (Turner 1986: 145). È questo stato di tensione a, questo essere incompleto e votato al compimento, condizionato dagli elementi situazionali e contestuali, che rende la prassi performativa foriera di novità e creatività (Turner 1993: 152-153). Infatti, se esistono molti generi di performance, essa è comunque sempre collegata all'ambiente sociale che la produce e a cui si dirige. Il significato emerge solo grazie all'interazione tra pratica performativa, attori e spettatori, in un determinato momento del processo sociale in atto. Le pratiche performative danno luogo a una forma di riflessività pragmatica (Turner 1986: 180) che crea un contesto di apprendimento valorizzando lo scambio tra le diverse dimensioni dell'esperienza umana in una sorta di democratizzazione creativa.

³ La sintesi delinea alcuni elementi caratterizzanti le esperienze incontrate in una venticinquennale ricerca sul campo che ci ha condotto a praticare l'esperienza del teatro in molteplici contesti sociali confrontandoci con differenti obiettivi di sviluppo, metodi, tecniche, professionalità. Siamo partiti da alcune ipotesi, da applicazioni sperimentali ed operative, dalla valutazione empirica delle attività svolte, dai molti e ricorrenti confronti interdisciplinari (determinati inizialmente soprattutto dalla collaborazione operativa nei contesti di intervento con professionisti di altre discipline ed ora consolidata attraverso collaborazioni interdisciplinari in ambito accademico in particolare con il Dipartimento di Sociologia e di Psicologia), dalle analisi teoriche e storiche. Certamente è una ricerca in sé stessa performativa, che ha contribuito a creare il suo oggetto proprio perché si è mossa secondo una metodica di ricerca-intervento-formazione, che opera nella linea di un coinvolgimento dell'intellettuale/ricercatore entro la costruzione del sociale. Riflessioni più estese sono rinvenibili nella bibliografia del gruppo di ricerca di Milano (Bernardi Claudio, Giulia Innocenti Malini, Francesca Gentile, e il compianto Sisto dalla Palma), a cui si aggiungono i saggi di vari collaboratori e gli elaborati di tesi di laurea e dottorale presenti presso gli archivi dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

«Il gruppo o la comunità non si limita, in queste performance, a “fluire” all’unisono, ma cerca, più attivamente, di comprendere sé stesso per trasformarsi. Questa dialettica tra “flusso” e riflessività caratterizza i generi della performance: una performance riuscita di qualsiasi genere trascende l’opposizione fra schemi di azione spontanei e autocoscienti» (Turner 1986: 181).

Buona parte delle azioni proposte nelle esperienze di teatro sociale si declina quindi nell’esperienza performativa di teatro, danza, musica, gioco, festa, narrazione... dove la pratica performativa dà luogo ad «un campo sociosimbolico in perenne mutamento» (Turner 1993: 75), in cui lo scambio immaginativo e simbolico favorisce un incontro profondo, dove, sospesi momentaneamente i differenti status sociali, i partecipanti si aprono come persone all’esperienza di sé e dell’altro. Si tratta di una qualità dell’esperienza che Turner definisce congiuntiva e che esprime supposizione, desiderio, ipotesi o possibilità. Un tempo e un luogo separati, in qualche modo altri rispetto alla quotidianità, in cui si alternano elementi costanti e momenti di invenzione, di spontanea improvvisazione. La materia che si presta ad essere soggetto dei diversi generi performativi è spesso la vita quotidiana, diversamente guardata ed interpretata grazie alla performance. Essa sostiene le forme e i principi di una cultura, e al contempo li mette profondamente in discussione attraverso i diversi linguaggi e metalinguaggi, li sovverte e trasforma. L’atto performativo presenta agli spettatori materiali della vita reale a cui è stato assegnato un particolare significato, nel fare ciò la prassi performativa non ha semplicemente ordinato o semplificato le caotiche esperienze della vita reale, quanto semmai ne ha messo «in discussione i principi ordinatori accettati nella “vita reale”» (Turner 1993: 83).

Ma nel teatro sociale queste trasformazioni non sono una parentesi estetica e temporanea, quanto semmai piccole rivoluzioni che tendono a contaminare e modificare il tempo ordinario del soggetto (individuale e collettivo) dunque producendo azioni sociali concrete e durature, per cui possiamo a tutti gli effetti ritenere che il teatro sociale rappresenti la dimensione liminale del teatro/liminoide, dove i partecipanti in situazione temporanea di *communitas* ridiscutono creativamente gli elementi della loro quotidianità, li riorganizzano secondo un progetto comunicativo e fattivo di cambiamento sociale. Su questa linea operativa si spingono le riflessioni sull’*engaging performance* di Jan Cohen-Cruz, che rappresenta una delle espressioni più

interessanti ed avanzate del teatro di comunità. Nelle sue ultime opere (Cohen-Cruz 2010, 2015) l'autrice passa in rassegna alcuni temi cruciali quali il rapporto con il testo e le caratteristiche di un'azione drammaturgica che muove un progetto di sviluppo comunitario (Cohen-Cruz 2010: 17-40); il valore dell'ingaggio degli attori e degli spettatori, inteso non solo come coinvolgimento nella realizzazione scenica – esperienza che può darsi con molteplici modalità operative – quanto come spinta alla realizzazione del cambiamento (Cohen-Cruz 2010: 42-85); la qualità *bottom-up* che deve avere il processo, intesa non come una azione dal basso, dalla base sociale contro i vertici del potere locale, quanto come drammaturgia scenica che esprima tutte le posizioni presenti nel contesto rispetto al problema, sia quelle alte che quelle basse, presentando la comunità nel suo complesso e articolato sistema (Cohen-Cruz 2010: 74-76). Un tentativo interessante di rispondere alla questione del rapporto tra struttura e anti-struttura che rende spesso difficile che l'antistrutturale performance possa interagire proficuamente con gli elementi della struttura, favorendo lo sviluppo dei soggetti e la loro interazione interculturale, anche al di fuori dei laboratori, dei recinti chiusi e protetti, per contaminare la qualità delle interazioni quotidiane ed ordinarie, l'agire degli operatori, le istituzioni e il privato sociale, le politiche culturali e sociali attivate nei territori.

Conclusivamente, il teatro sociale cerca di attivare nella vita delle persone e delle comunità un circolo virtuoso attraverso l'invenzione articolata di esperienze performative: laboratori (per l'azione), spettacoli (per la rappresentazione), eventi (per le relazioni nella ritualità quotidiana e festiva). Il processo creativo del teatro sociale parte da una accurata analisi dei problemi e delle risorse, delle rappresentazioni, delle azioni e dei rituali di persone, gruppi, comunità per creare rappresentazioni, azioni, relazioni, capaci di tradursi in un progetto continuativo di trasformazione positiva delle persone e degli ambienti di vita (famiglia, amici, lavoro, tempi, spazi, scuola, quartiere, paese, ambiente ecc.). Il teatro sociale non è la vita dell'arte, ma l'arte della vita.

Bibliografia

- 1999 *In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali: il teatro quale strumento di crescita sociale*, Stampa TEM, Modena.
- 2003 *Teatro e disagio. Primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, Arti Grafiche Stibu, Urbania.
- Ackroyd, Judith
- 2000 *Applied theatre: problems and possibilities*, in «Applied Theatre Researcher», n. 1, al link
https://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf
- 2007 *Applied theatre: an exclusionary discourse?*, in «Applied Theatre Researcher», n. 8, al link
https://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0005/52889/01-ackroyd-final.pdf
- Auslander, Philip
- 1997 *From acting to performance. Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, London.
- Bernardi, Claudio
- 1998 *Il teatro sociale*, in Claudio Bernardi e Benvenuto Cuminetti, a cura di, *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Euresis Edizioni, Milano.
- 2004 *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.
- 2015 *Eros. Sull'antropologia della rappresent-azione*, EDUCatt, Milano.
- Cohen-Cruz, Jan
- 2010 *Engaging performance. Theatre as a call and response*, Routledge, New York.
- 2015 *Remapping performance. Common ground, uncommon partners*, Palgrave MacMillan, London.
- Conte, Ivana et. al., a cura di
- 2003 *Teatro e disagio. Primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, Arti Grafiche Stibu, Urbania.
- De Marinis, Marco
- 2011 *Il teatro dell'altro*, La Casa Usher, Firenze.
- 2013 *Teatri invisibili. Appunti per una storia dei movimenti teatrali contemporanei in Italia*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.
- Dalla Palma, Sisto

- 2001 *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano.
- Fiaschini, Fabrizio
2015 *Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, in «Il Castello di Elsinore», n. 72.
- Fischer-Lichte, Erika
2004 *Ästhetik des performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2014).
- Giacchè, Piergiorgio
1999 *Il Teatro come "attore" del terzo sistema*, in *In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali: il teatro quale strumento di crescita sociale*, Stampa TEM, Modena.
2003 *Censire il teatro: il valore delle eccezioni*, in Ivana Conte et. al., a cura di, *Teatro e disagio. Primo censimento nazionale di gruppi e compagnie che svolgono attività con soggetti svantaggiati/disagiati*, Arti Grafiche Stibu, Urbania, pp. 13-17.
- Iacobone, Paola
2014 *Applied theatre e teatro sociale. L'estetica del teatro fuori dal teatro*, in «Iperstoria», n° 3, consultato il 20 dicembre 2015 alla pagina <http://www.iperstoria.it/joomla/numeri/23-saggi/saggi-num-3/128-iacobone>
- Jackson, Shannon
2011 *Social works. Performing art, supporting publics*, Routledge, New York-London.
- Liberatore, Fulvio
1999 *Iter formativi e sbocchi professionali degli operatori artistici del teatro di prosa: una prima ricognizione*, in *In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali: il teatro quale strumento di crescita sociale*, Stampa TEM, Modena.
- Liberatore, Fulvio e Sammartino, Eduardo
1999 *Premessa*, in *In Compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali: il teatro quale strumento di crescita sociale*, Stampa TEM, Modena.
- Nicholson, Helen
2005 *Applied drama. The gift of theatre*, Palgrave Macmillan, New York.
- Pompeo-Nogueira, Marcia
2002 *Theatre for development: an overview*, in «Researche in Drama Education», Vol. 7, issue 1, pp. 103-108, 202.

Pontremoli, Alessandro, a cura di

2001 *Teatro di comunità*, Atti del Seminario internazionale, Torino.

Prendergast, Monica e Saxton, Juliana

2009 *Applied theatre: international case studies and challenges for practice*, Intellect, Bristol UK and Wilmington US.

Prentki, Tim e Preston, Sheila

2009 *The applied theatre reader*, Routledge, Oxon UK and New York US.

Schechner, Richard e Thompson, James

2004 *Why «social theatre»?», in «The Drama Review», n. 48/3.*

Schino, Mirella

1996 *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale 1974-1995*, Bulzoni, Roma.

Taylor, Philip

2003 *Applied theatre. Creating transformative encounters in the community*, Heinemann, Portsmouth US.

Turner, Victor

1986 *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982).

1993 *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna (ed. orig. *The anthropology of performance*, Performing Arts Journal Publications, New York 1986).

Etica ed estetica della nuova danza d'interazione sociale: percezione, relazione, performance

di Eugenia Casini Ropa

Fin dall'inizio dei miei studi universitari in ambito teatrale, il mio interesse si è volto istintivamente a quei fenomeni che il mio maestro, Fabrizio Cruciani, definiva «più-che-teatro». Probabilmente spinta da una profonda curiosità empatica per i processi espressivi delle arti performative, unita al desiderio di fondo di comprendere e tentare di combattere anche con l'arte i meccanismi sociali di discriminazione culturale, mi sono rivolta a quei particolari momenti della storia del teatro, in cui in esso è sembrata prevalere una particolare tensione etico-pedagogica. Quei momenti, cioè, in cui entra in atto una più efficace relazione etico-estetica tra le potenzialità e le modalità relazionali espressive e formative delle arti teatrali e la società, le persone comuni, gli esseri umani in generale.

In parole povere, mi piace pensare al teatro nei momenti in cui diventa più espressamente patrimonio esperienziale direttamente condiviso e questa condivisione riesce a esercitare la sua influenza tanto sulla società quanto sull'arte e gli artisti.

Ho iniziato così dedicandomi all'animazione teatrale italiana allora in piena fioritura, sono poi passata a studiare forme storiche di teatro politico, concentrandomi infine sulla nuova danza del XX secolo. In quest'ultimo ambito ho privilegiato lo studio dei momenti in cui si è manifestata una qualità della ricerca coreica che mettesse in gioco il ripensamento più radicale delle mal esplorate potenzialità migliorative per le persone, quando si dedicano consapevolmente a quella particolare metafora corporea del movimento che chiamiamo danza: ossia, in particolare, ho indagato le origini della danza moderna, con la riscoperta del corpo e dell'espressione nel movimento e le sperimentazioni ritmiche e corali di un nuovo sogno comunitario.

Attualmente, in questo inizio di un nuovo secolo, il fenomeno che occupa la mia attenzione, perché meglio si attaglia alle preferenze appena esposte, è la particolare propensione della danza contemporanea a penetrare fattivamente nel sociale, a interagire direttamente con le persone senza distinzione di età, stato, etnia o abilità fisica. Le denominazioni che assume questa danza rivolta ai singoli o ai gruppi di persone con intenti non solo ludici e salutistici, ma anche restaurativi

e formativi del movimento e dell'espressione, sono diverse: dalla inglese *community dance*, alle nostre: danza di interazione sociale, danza di comunità, danza educativa, danza per tutti, danza di vita quotidiana, ecc.

Questo intervento non vuol essere la sintesi dello sviluppo di una linea di studio e di ricerca ancora ai primi passi, ma piuttosto uno stimolo per i giovani studiosi di danza all'impegno e l'approfondimento teorico nei confronti di un fenomeno fluido forse non immediatamente evidente per chi abitualmente privilegia le scene teatrali, ma oggi in continua crescita e maturazione anche in Italia. Se, infatti, soprattutto nei paesi di cultura anglosassone, l'impegno di artisti e operatori della danza nel sociale è da tempo attivo e valorizzato anche a livelli istituzionali, da noi le esperienze di questo tipo hanno assunto consistenza, evidenza e influenza soltanto dagli inizi del nuovo secolo e solo da poco stanno, con modalità diverse, assumendo rilevanza anche performativa.

È evidente che la danza, come antropologica e ancestrale attitudine dell'essere umano, ha da sempre vissuto in termini interattivi nel cuore delle società e delle culture di ogni epoca, come manifestazione ludica, religiosa, rituale, apotropaica, celebrativa e così via. È stato anche ampiamente rilevato l'andamento circolare per cui danze semplici, nate in ambito sociale spesso popolare, abbiano dato origine, perfezionandosi esteticamente, a danze d'arte, le quali a loro volta con la diffusione e la ricaduta sul sociale hanno dato spunto a forme mutate, più semplici e assimilabili, che hanno rimesso in moto il ciclo. Sotto questo aspetto dunque, nulla di nuovo. Quel che nel tempo è mutato tuttavia, sono state le motivazioni, le finalità e i modi che la danza ha assunto nelle diverse condizioni storiche. Impossibile e del resto inutile perdersi qui nell'exkursus a lungo raggio di una storia sociale della danza (storia che tra l'altro deve ancora essere scritta con attenzione); può essere invece utile rilevare come, nei tempi a noi più vicini, le radici delle esperienze odierne siano state gettate un secolo fa, quando la danza è stata riconosciuta, da un lato, come arte a pieno titolo, e dall'altro, come creazione individuale di chi danza, prodotto della sua particolare sensibilità psicofisica e restituzione simbolica del suo essere nel mondo. Visione questa, che all'alba del Novecento, dopo un secolo e più di danza teatrale iperspecializzata, dalla tecnica fermamente codificata, e di danza sociale relegata e regolata nel territorio dei salotti buoni o delle feste di paese, ha aperto la strada a una consapevolezza espressiva e formativa generalizzata dell'arte del movimento. Così la danza ha potuto essere concepita come libero

strumento formativo e creativo di coscienza corporea e come aperto territorio esperienziale fruibile da ogni individuo, dall'artista di teatro come dalla persona comune.

Su queste basi, nei primi decenni del secolo scorso, la nuova "danza d'espressione" si qualifica, nel pensiero e nella sperimentazione, non solo come arte organica totalizzante dell'essere umano, ma addirittura come possibile luogo pedagogico e sperimentale delle utopie sociali dell'epoca: da quella individualistica dell'"Uomo Nuovo" per un futuro migliore, a quella collettivista della "Comunità ritrovata".¹

Sul terreno prevalentemente etico della globalità della persona e della sua espressione attraverso il movimento, e non più solo su quello prettamente estetico della forma e della tecnica virtuosa, le vie della danza teatrale e di quella praticabile e praticata in ambito sociale si intersecano e le ricerche condotte nei due ambiti si nutrono vicendevolmente. La danza del periodo "moderno" instaura forti legami con la pedagogia sperimentale e assume compiti formativi dell'individuo, avvia i primi tentativi terapeutici sia in campo fisico che psichico, aggrega gruppi di persone con caratteri di omogeneità in esperienze comuni. In teatro gli artisti della danza adottano movimenti più congeniali alle nuove concezioni, sulla scorta delle leggi naturali della dinamica corporea e dell'espressione fanno emergere gli impulsi e le emozioni individuali, sono sempre più individui liberamente e creativamente danzanti piuttosto che abili professionisti di sperimentate forme artistiche del corpo.

Saranno poi gli sperimentatori radicali della post-modernità, dichiarando definitivamente guerra alle tecniche e battendosi per la democraticità della danza, a rivalutare appieno i corpi non addestrati e i movimenti quotidiani e pedestri, a scoprire il fascino particolare dei corpi comuni nelle loro differenze fisiche e dinamiche e a spostare il fuoco della ricerca motoria ed estetica dall'espressione alla percezione, dalla volontà di "dire col corpo" a quella di "lasciar dire al corpo". Nel corso del XX secolo, dunque, si può riassumere che il focus etico/estetico della danza si sposta dalla regolata dimostrazione della perfezione formale del movimento, all'estroversa libera espressione di sé col movimento, fino all'introversa percezione di sé nel movimento.

Per venire più specificamente alle radici dell'odierna danza italiana di interazione sociale, occorre dare almeno uno sguardo a una delle sue maggiori fonti di ispirazione specifica, teorica e pratica,

¹ Su queste visioni utopiche e la loro relazione con la danza, esemplare lo studio sulla Germania di Inge Baxmann (Baxmann 2000). Ricordo, in italiano, anche Casini Ropa (a cura di) 1990.

che va ricercata soprattutto in ambito anglosassone.² Alle origini primo-novecentesche si impone sopra ogni altra l'influenza di Rudolf Laban, il ricercatore di origine ungherese attivo dapprima in Germania (1910-1936) e in seguito in Inghilterra (1938-1958), che ha elaborato una nuova concezione moderna "espressiva" della danza e ha teorizzato, sperimentato e tramandato le sue qualità formative della persona e della comunità.³

Dalle esperienze sue e delle sue allieve nelle scuole inglesi degli anni Quaranta e Cinquanta, nacque un considerevole radicamento della danza nella cultura pedagogica di quel paese, tanto che divenne parte integrante della formazione degli insegnanti della scuola primaria. L'idea labaniana di rifondare il senso comunitario nella società anche attraverso la pratica condivisa della danza creativa, insieme alla sua fiducia nella sua valenza pedagogica, furono messi in momentanea crisi dall'avvento negli anni Sessanta della *modern dance* americana, con orientamento più professionale, tecnico e performativo. Ma nel decennio successivo, le influenze del post-modernismo con la sua lotta all'autoritarismo delle tecniche e della loro trasmissione e la valorizzazione del movimento quotidiano e dell'improvvisazione, insieme alla diffusione di discipline orientali come il Tai Chi, unite all'esempio del nuovo impegno sociale del teatro, riportarono i danzatori e gli insegnanti di danza alla riflessione sull'accesso democratico alle arti e sul rapporto tra espressione individuale e senso comunitario. Nacque così la *community dance*, diffusasi pian piano nei decenni successivi in molti diversi ambiti della vita sociale, una «danza aperta a tutti, in accordo con l'ideale democratico di *pari opportunità*» (Thomson 2005: 25). Attingendo a tecniche e stili diversi, sempre privilegiando l'esperienza della danza come arte offerta in modi adeguati a tutti, la *community dance* si è adoperata a sviluppare lo spirito di appartenenza e di solidarietà e a dare riconoscimento e valore ad ogni persona coinvolta, favorendo la comunicazione e l'inclusione comunitaria. Oggi forme di *community dance* sono diffuse in Inghilterra in molti ambiti sociali e per tutte le età e le condizioni fisiche, e sono riconosciute e sovvenzionate dalle istituzioni.⁴

² Sono obbligata a tralasciare, in questo breve excursus, il ricco panorama sperimentale dei primi tre decenni del secolo, soprattutto nel centro d'Europa, con le scuole fondate su di una pedagogia della "danza libera" di Isadora Duncan, la potente "utopia ritmica" di Émile Jaques-Dalcroze, le sperimentazioni più decisamente esoteriche dell'"euritmia" di Rudolf Steiner e delle "danze sacre" di Georges I. Gurdjieff, oltre alla nascita di una vasta "provincia pedagogica" costituita da scuole e istituti educativi in cui la danza era posta alla base di una formazione olistica del "corpo-anima". Si veda intorno a questi fenomeni il capitolo *Körperseele: il corpo-anima* in Casini Ropa 1988 e le bibliografie specifiche sui personaggi citati.

³ Si vedano almeno, in traduzione italiana, Laban 1999 e 2009.

⁴ Sulle vicende della danza inglese nell'educazione e della *community dance*, si vedano, oltre al citato Thomson: Brinson 1991 e

Se in ambito anglosassone gli anni Settanta videro la ripresa del dibattito sulle potenzialità educative della danza in ambiti diversi della vita sociale, in Italia invece il vivace movimento dell'animazione teatrale, che fece uscire i teatranti dai teatri per entrare provocatoriamente nella scuola e traboccò con la sua inedita e battagliera creatività nelle strade e nello «spazio degli scontri» (Scabia 1973), non toccò il mondo separato della danza. Danzatori, coreografi e insegnanti di danza erano infatti ancora legati a vecchi stili e metodi, per i quali la danza era considerata un ambito specialistico con leggi proprie, necessità di lungo addestramento specifico e un persistente senso di elitarietà che creava separatezza. Teatro e danza viaggiavano ancora su binari diversi. Nelle tecniche usate dall'animazione e nelle "spettacolazioni" dei ragazzi la danza non entrava se non con qualche accenno di ballo popolare o libero scatenamento motorio alla fine del lavoro collettivo, mentre i danzatori erano ancora lontani dalla presa di coscienza sociale e politica.

Solo negli anni Ottanta la danza italiana cominciò ad avvicinarsi a una concezione artistica contemporanea e a riflettere sul proprio ruolo culturale, sia per merito delle accresciute conoscenze dei modi e delle tecniche corporee degli altri paesi (in particolare *post-modern dance* dagli Stati Uniti, *Tanztheater* dalla Germania, discipline orientali), sia per la nuova fisicità messa in campo dai movimenti teatrali di ricerca (come il *terzo teatro* o il *teatro fisico*) nei quali militavano spesso anche giovani danzatori. In quel decennio, le frontiere tra i generi vanno infrangendosi e, con la ormai diffusa diffidenza ideologica verso la parola e l'acquisita valorizzazione e commistione dei linguaggi espressivi e artistici non verbali, si inizia a parlare anche da noi di teatro-danza o di danza-teatro, mentre si apre la strada alla libera sperimentazione nella danza e se ne scoprono potenzialità inesplorate.

Negli anni Novanta, anche la danza esce timidamente dalle sale teatrali e si avventura nelle strade e nei luoghi del vissuto, così come il teatro aveva sperimentato vent'anni prima. Molti sono i fattori concorrenti, dalle strategie di sopravvivenza alle riflessioni sul ruolo sociale dell'arte. Prima di tutto la maggiore consapevolezza artistica e culturale dei danzatori e degli insegnanti, che studiano sempre più spesso all'estero e avvicinano realtà ben diverse a cui fare riferimento, unita all'endemica sottovalutazione italiana della danza, che non trova sufficienti riconoscimenti e spesso neppure spazi adeguati nei quali esibirsi nelle nuove forme contemporanee, inadatte ai teatri all'italiana. Questo spinge gli artisti a cercare nuovi spazi e nuovi pubblici a cui presentarsi più

da vicino, trovandoli là dove vivono e agiscono quotidianamente, prendendo simbolicamente possesso della città e delle sue architetture, tentando di infondere con i loro corpi dinamici alle strutture immobili e storicamente connotate un aspetto straniato e una vitalità inaspettata.⁵

Del resto intorno ai danzatori, spesso troppo ripiegati su se stessi e sulla loro arte totalizzante, il mondo è rapidamente cambiato. Intanto occorre ricordare l'ingresso della danza nell'Università, un sospirato riconoscimento che favorisce la crescita di una cultura specifica dei danzatori e degli operatori e che innesta una rete di studi e di discussioni intorno alla danza, che coinvolgono discipline come l'antropologia, la filosofia, la pedagogia, la sociologia e così via. La danza come disciplina artistica comincia a trovarsi attraversata da un crocevia di riflessioni disparate, si offre a sguardi e concezioni diversamente orientati, che approfondiscono come non mai la sua comprensione e ne sviscerano le intime facoltà. Non più solo spettacolo o divertimento, la danza si scopre strumento formativo in senso globale e canale relazionale privilegiato, capace di superare difficoltà, diversità e incomprensioni attraverso un linguaggio corporeo poetico, ma diretto e condiviso.

Come già in passato per il teatro, il primo possibile territorio di diffusione nel sociale è apparsa la scuola. Proporsi come "più-che-danza" all'interno della scuola pubblica, superando i vecchi schemi della tradizionale scuola di danza, è stato il primo, difficile passo intrapreso. Non più danza come privato addestramento privilegiato di pochi, ma danza come esperienza artistica formativa offerta a ogni bambino nel comune ambiente educativo. L'offerta parte su basi semplici e comprensibili anche nel diffidente ambito scolastico:

«...come ogni bambino, indipendentemente dalla possibilità di diventare o meno un artista, ha diritto a una scatola di matite colorate e a qualche nozione di disegno e uso del colore, così ogni bambino ha diritto a conoscere e utilizzare il proprio corpo, nei limiti delle proprie capacità, per esprimere le proprie personali reazioni di fronte alla vita» (H' Doubler 1988: 66).⁶

⁵ Il movimento della "danza urbana" o della "danza e architettura" conosce uno sviluppo notevole fino ad oggi. Sono interventi praticati nel tessuto urbano da artisti, che solo più recentemente hanno coinvolto al loro interno le persone comuni, dedicandosi soprattutto a creare sorpresa e spiazzamento percettivo della danza negli spettatori casuali (in questa direzione lavora ad esempio la "danza verticale", che utilizza acrobaticamente le facciate degli edifici. Su questo fenomeno complessivo ricordo Carosi 2011.

⁶ Margareth H'Doubler (1889-1982), iniziatrice del filone americano della danza come educazione, ha creato il primo corso di laurea in danza all'Università del Wisconsin negli anni Venti, formando generazioni di insegnanti. Allieva di John Dewey, univa un approccio anatomico scientifico a quello creativo ed espressivo della danza, profondamente convinta delle sue qualità formative della persona. Cfr. H'Doubler 1988.

Con la scorta dell'esperienza della *educational dance* labaniana insieme alla riscoperta della pioniera americana della danza nella scuola, Margaret H'Doubler, il progetto quinquennale di studi *Educar danzando* (1997-2001), nato a Bologna dall'incontro del Dipartimento di Musica e Spettacolo con il Centro di Studi Mousikè,⁷ si sforza di censire le diverse esperienze esistenti e attivare una linea di condivisione e ricerca pedagogica. Nasce così, per l'impegno di Franca Zagatti, pedagoga di Mousiké, un filone italiano di "danza educativa",⁸ che sviluppa un proprio metodo di intervento sulla scorta delle tre modalità educative del *fare, creare e vedere*⁹ la danza e viene istituito un corso di un anno per *danzeducatore*®,¹⁰ oggi alla sua decima edizione.

I primi anni di esperienza nelle scuole e di partecipazione ai convegni di *Educar danzando* valsero a creare una rete di relazione tra tutti coloro che operavano in modi diversi nelle scuole e nel 2001 fu fondata l'Associazione Nazionale Danza Educazione Scuola (divenuta più tardi Società), DES,¹¹ per la promozione, la diffusione e la ricerca attorno alla funzione pedagogica e formativa della danza in ambito educativo e sociale.

Ben presto nacque l'esigenza di allargare il territorio d'azione, espandendo l'esperienza della danza dalla scuola ad altri ambiti del sociale. Nell'era della globalizzazione, che appiattisce e uniforma il pensiero e la comunicazione in un rumore incessante e indistinto, la solitudine e il disagio individuali apparivano sempre più diffusi. Il bisogno di aggregazione e di riconoscimento reciproco su fondamenti comuni – di comunità, dunque – pareva farsi più urgente, ma anche più problematico, sia per la sempre crescente disomogeneità etnica e culturale che ci circonda, sia per la rapidità e la superficialità dei rapporti quotidiani, in cui per l'altro spesso regna l'indifferenza o addirittura la diffidenza. Anche nelle comunità istituzionali già esistenti, spesso involontarie o coatte (ospedali, case di riposo o di cura, carceri, istituti speciali), come nelle aggregazioni

⁷ Il Centro Mousikè nasce a Bologna nel 1989 per iniziativa di Franca Zagatti e Giampaolo Zoli con lo scopo di promuovere e diffondere la danza quale esperienza artistica e culturale capace di favorire e migliorare, sin dall'infanzia, l'espressione creativa e il benessere psicofisico di ogni persona.

⁸ Cfr. Zagatti 2004.

⁹ Il modello del *fare, creare, osservare (creating, performing, appreciating)*, che integra il modello tecnico-professionale con quello creativo-educativo, è ormai riconosciuto internazionalmente in tutti i settori dell'educazione alle arti (*art model*) ed è stato messo a punto per la danza da Jacqueline Smith-Autard. Cfr. Smith-Autard 1994.

¹⁰ Il *danzeducatore*® è una figura professionale specializzata nella progettazione e conduzione di attività di danza nella scuola e nei contesti sociali.

¹¹ La DES continua a essere l'organismo aggregante che permette ai soci la condivisione delle esperienze e il coinvolgimento in attività di ricerca. In particolare, propone annualmente un convegno di studi e sperimentazione in cui vengono trattate le tematiche più attuali del lavoro formativo con la danza e biennialmente un progetto pilota di intervento nelle scuole attivato in molti diversi luoghi e situazioni e i cui risultati vengono pubblicati in un'apposita collana di lavoro. Per la storia e le attività della DES si può consultare il sito www.desonline.it. Numerose sono comunque le esperienze condotte al di fuori dell'ambito della DES, che si propone solo come opportunità di scambio di idee ed esperienze.

volontarie o elettive, basate su interessi comuni, appariva l'opportunità di creare il supporto relazionale di un'espressione condivisa. In tutti questi ambiti, e in quelli che possono da lei stessa essere creati, la danza può allora motivatamente offrirsi come forma creativa ed espressione simbolica che, prescindendo dal linguaggio e dalle sue inevitabili implicazioni culturali e ideologiche, trovi nei corpi stessi delle persone e nelle loro recuperate e reciproche dinamiche di gruppo un medium non sospetto e immediato di manifestazione, di contatto e di libera comunicazione.¹²

Col nuovo secolo, mentre insegnanti, operatori e danzatori allargano con modalità diverse la propria azione ai territori sociali impegnandosi a testare nuove motivazioni personali e comunitarie,¹³ anche i coreografi iniziano a mostrare interesse per l'espressività, la gestualità e il movimento delle persone comuni, in cui ravvisano qualità anche estetiche inusuali e insospettite. Pioniere in questo senso si è dimostrato Virgilio Sieni,¹⁴ che negli ultimi anni ha condotto una appassionata ricerca sul gesto arcaico e imperfetto che filtra dalle persone non addestrate, verso una ridefinizione del concetto di bellezza e alla ricerca di un'"estetica del disagio", dando vita a un filone importante di performances che vedono protagoniste persone comuni di ogni età. Parecchi altri artisti lavorano comunque oggi in direzioni parallele con intenti di ricerca artistica e con gradi diversi di attenzione per la funzione relazionale e formativa della danza nel sociale e per l'importanza della sua influenza sulle persone con le quali interagisce.¹⁵

Ultimamente spettacoli di danza con persone comuni sono sempre più frequenti e spesso raggiungono interessanti livelli performativi e di coinvolgimento degli spettatori, attratti dall'insolita visione della genuinità e spesso della commovente goffaggine dei performer, nei quali possono facilmente rispecchiarsi. A volte, tuttavia, nei performer coinvolti non c'è piena consapevolezza dell'evento a cui partecipano e non c'è a monte un lavoro sufficiente a dar loro coscienza di se stessi e del proprio movimento. Purtroppo talvolta si insinua nello spettatore avveduto il sospetto che le persone vengano "usate" a fini di ricerca o spettacolari senza il dovuto

¹² Un'esauriente esplorazione intorno ai fini, ai modi e alla diffusione della danza nel sociale si trova in Zagatti 2012.

¹³ Nell'ultimo decennio sono nati parecchi centri, associazioni, corsi, iniziative diverse di gruppi e di singoli dedicate alla danza nelle scuole e nelle comunità, delineando la formazione di una rete di attività sparse sul territorio nazionale, che purtroppo non sempre interagiscono tra loro. Senza nulla togliere agli altri operatori, mi piace ricordare almeno il CRUD di Torino, che vede la collaborazione tra Comune e Università e unisce le attività di teatro e di danza.

¹⁴ Su di lui si veda in questa stessa pubblicazione Mazzaglia 2017.

¹⁵ Tra i possibili esempi di consapevole interazione sociale, ricordo almeno il lavoro attento e provocatorio del gruppo Balletto civile, guidato da Michela Lucenti, e l'impegno comunitario del teatro-danza intergenerazionale di Luca Silvestrini, coreografo italiano residente in Gran Bretagna.

ascolto e rispetto per la loro sensibilità e personalità.¹⁶

Osservando oggi il panorama delle esperienze guidate di danza rivolte a persone comuni di ogni età, stato e condizione, con l'intento di offrire loro svago e benessere naturalmente, ma anche con l'intenzione di proporre una rara occasione d'incontro con un'arte creativa che coinvolge l'intero essere e può permettere di meglio ridefinire se stessi e il proprio rapporto col mondo, mi piace concludere evidenziando alcuni ambiti di riflessione tra i più esplorati dagli operatori e dagli artisti. È possibile infatti individuare gli effetti trasformativi che le attuali attività di danza di interazione sociale – di più-che-danza dunque – provocano e sviluppano sia sulle persone coinvolte sia sugli artisti della danza, con ricadute tanto sociali ed etiche quanto artistiche ed estetiche. Schematicamente, propongo alla riflessione tre ambiti cruciali delle esperienze in corso, indicandone alcuni esiti mutazionali per le due parti in causa: la percezione, la relazione, la performance.

Percezione: per le persone comuni l'incontro con la danza secondo la concezione creativa e formativa indicata muta sostanzialmente la percezione del proprio corpo, attivando il recupero di potenzialità fisiche e immaginative spesso sconosciute o dimenticate, aiutando a gestire le proprie carenze e la propria usura fisica, facendo ritrovare la capacità di sentire e di esprimersi come quella di "esserci" nel proprio corpo, nello spazio fisico e in quello del vissuto, fornendo, in definitiva, maggiore autostima, sicurezza, disponibilità e "resilienza" da trasportare nella vita di ogni giorno.¹⁷ Per l'artista che lavora con loro muta la percezione del gesto e del movimento, si attiva una maggiore concentrazione sull'azione e i suoi meccanismi quotidiani e/o spontanei, i suoi contenuti di vissuto, e se ne evidenziano più distintamente le origini antropologiche e sociali, permettendo l'affiorare di nuove concezioni dinamiche e straniamenti estetici, nuove elaborazioni dell'idea di bellezza.

Relazione: l'esperienza di danza instaura nei praticanti rinnovata, profonda consapevolezza relazionale, non solo col proprio corpo e le sue proprietà espressive e comunicative, con lo spazio e con il tempo dell'agire danzato, ma anche con i compagni che condividono l'esperienza, la comunità danzante e quella più allargata della società. Si acquisisce infatti la capacità di ascolto, di

¹⁶ Questo può verificarsi, come spesso avviene anche per il teatro, soprattutto nel caso di persone anziane (oggi uno dei gruppi preferiti per le esperienze con la danza) o disabili, per le quali è necessaria una particolare delicatezza.

¹⁷ In convegni recenti, si è parlato – in particolare per le persone anziane o con malattie debilitanti – dell'attivazione di strumenti di resilienza psico-fisica nell'ambiente spesso insicuro o ostile del quotidiano, verso il recupero di una sorta di "saggezza dell'insicurezza".

rispetto, accettazione e relazione corporea ed emozionale con l'altro, di condivisione delle difficoltà e delle conquiste fisiche e psicologiche, si combatte il senso di solitudine e di diversità acuendo quello di comunità e abbattendo con facilità le barriere generazionali, etniche e funzionali. In contatto con corpi comuni, l'artista, da parte sua, è indotto a riconsiderare le modalità di relazione con questi suoi particolari danzatori, a osservarne i tempi e i modi con una qualità inconsueta di attenzione e di ascolto che nel gesto scopre la memoria del vissuto, il quotidiano e l'originario insieme, ed esige un rapporto elastico e originale, che pretende l'affinamento di una sensibilità etico-estetica da esercitare poi anche nella relazione con l'opera e con gli spettatori.

Performance: il momento performativo, la presentazione pubblica degli esiti del lavoro, non è indispensabile nel percorso di avvicinamento delle persone all'arte della danza. Come già era avvenuto per il teatro, il processo laboratoriale ha di per sé il potenziale completo per raggiungere le acquisizioni dinamiche, percettive e relazionali sopra esposte. Tuttavia la performance costituisce un'occasione ulteriore, festa o spettacolo che sia, in cui la persona si impegna e si mette pubblicamente in gioco con la sua nuova consapevolezza di sé e degli altri, fa esperienza della sua danza come linguaggio poetico organizzato e condiviso con cui parlare di sé e del proprio stato al mondo intorno, si scopre portatrice legittima di una capacità di elaborazione simbolica. L'artista, nella sua ricerca estetica, se tiene davvero conto dei suoi performer, deve mettersi alla prova nella creazione di modi adeguati di presentazione, elaborare una peculiare visione estetica che renda giustizia alle valenze corporee e ai contenuti espressivi delle persone, salvaguardandone la personalità e il vissuto e motivandole a farsi parte di una comunicazione artistica che le coinvolga pienamente. Costruisce così scientemente forme, tecniche e stili generati dal particolare incontro con corpi grezzi ed emozioni eccitate, entrambi densi di una vitalità da poco risvegliata e disorientata. Ha la fortuna di poter creare così, con la sua arte, quella più-che-danza, che per i suoi performer è semplicemente una condizione insita.

Bibliografia

- Amans, Diane, a cura di
2008 *An Introduction to Community Dance*, Palgrave Macmillan, New York N.Y.
- Baxmann, Inge
2000 *Mythos: Gemeinschaft. Körper - und Tanzkulturen in der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Brinson, Peter
1991 *Dance as Education. Toward a National Dance Culture*, Routledge, London.
- Carosi, Massimo, a cura di
2011 *La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, E & S, Roma.
- Casini Ropa, Eugenia
1988 *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna (ora Cue Press, Imola 2015).
2011 *Danza urbana o della resilienza dello spirito della danza*, in Carosi 2011, 99-106.
- Casini Ropa, Eugenia, a cura di
1990 *Alle origini della danza moderna*, il Mulino, Bologna.
- Delfini, Laura, a cura di
2004 *Oltre la scuola... la community dance*, Mousikè, Bologna.
- H'Doubler, Margareth
1988 *Dance – A Creative Art Experience (1940)*, The University of Chicago Press, London.
- Laban, Rudolf
1948 *Modern Educational Dance*, Macdonald & Evans, London (trad. it. *La danza moderna educativa*, Ephemeria, Macerata 2009).
1950 *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans, London (trad. it. *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata 1999).
- Mazzaglia, Rossella
2017 *Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*, in Gerardo Guccini e Armando Petrini, a cura di, *Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Torino, 29-30 maggio 2015), AMS Acta, Bologna.
- Scabia, Giuliano
1973 *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma.

Smith-Autard, Jaqueline

1994 *The Art of Dance in Education*, A & C Black, London.

Thomson, Christopher

2005 *Dall'idealismo all'accettazione. Lo sviluppo della community dance in Gran Bretagna, 1976-2004*, in Laura Delfini, a cura di, *Oltre la scuola... la community dance*, Mousikè, Bologna, pp. 19-38.

Zagatti, Franca

2004 *La danza educativa*, Mousikè Progetti Educativi, Bologna.

2012 *Persone che danzano. Spazi, tempi, modi per una danza di comunità*, Mousikè Progetti Educativi, Bologna.

Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies

di Maia Giacobbe Borelli

Dei teatri passamuri

Richard Schechner in *Can We Be the (New)Third World?* rivendica per il *Social theatre* un particolare legame al progetto dei Performance Studies (Schechner 2015). Per lo studioso americano, i teorici e gli artisti della performance sono l'avanguardia di quello che chiama il «Nuovo Terzo Mondo della performance» cui chiede di impegnarsi nel sociale a partire proprio dalla pratica di scena. Propone un Manifesto in quattro punti, che qui riporto nella mia traduzione, allo scopo di «immaginare, inventare e praticare modi alternativi di essere». I punti sono:

«1. Essere performativi vuol dire esplorare, interpretare, sperimentare nuove relazioni; 2. Essere performativi vuol dire attraversare frontiere. Queste frontiere non sono solo geografiche, ma emotive, ideologiche, politiche e personali; 3. Essere performativi vuol dire impegnarsi in uno studio attivo per tutta la vita. Prendere ogni libro come fosse una sceneggiatura – qualcosa da interpretare e rinnovare/rifare; 4. Essere performativi vuol dire diventare qualcun altro ed essere allo stesso tempo se stessi. Essere empatici, reagire, crescere e cambiare» (Schechner 2015: 9).

Sotto la bandiera di questo Manifesto è possibile riunire tutte quelle pratiche performative che sono accomunate da un uso consapevole dell'immaginazione teatrale, tesa ad affrontare l'esclusione sociale e ad alleggerirne gli effetti. Ed è questo un nuovo modo di intendere il teatro sociale nelle sue possibili diverse declinazioni contemporanee.

I Performance Studies di Schechner sono stati introdotti in Italia nei primi anni Ottanta, la pubblicazione in traduzione italiana di *La Teoria della Performance 1970-1983* è del 1984, ma la nuova teatrologia già si era concentrata sugli effetti delle pratiche performative più che sugli esiti spettacolari, mettendo al centro il pubblico e i processi, più che i prodotti. L'idea che il teatro permettesse di abbattere gli steccati interdisciplinari, passare i muri, scavalcandoli o attraversandoli che sia, era già acquisita. Scrive Taviani: «Probabilmente non c'è nulla di

paragonabile, nella cultura del Novecento, a quell'insieme di pratiche a giusto titolo "teatrali" che han potuto inventarsi la duttilità per superare gli steccati fra arte e non arte, fra rappresentazione e intervento, fra spazio scenico e scena politica e sociale, o scena interiore» (Taviani 2006: 357).

Proviamo a soffermarci su quanto accaduto nel contesto italiano delle avanguardie, per riflettere sugli effetti e sulle cause di un particolare fiorire di esperienze teatrali all'interno di istituzioni educative o totalitarie, come sulla trasversalità dei fenomeni spettacolari che hanno dominato la scena della ricerca italiana nell'ultima parte del secolo scorso, cercando in quegli eventi il germe di un teatro civile che si muoveva in osmosi perfetta con i cambiamenti sociali dell'epoca.¹ Mi riferisco a quando in Italia «il Teatro Unico della tradizione» si è aperto «come una melagrana», come lo descrive con efficace immagine Luciano Mariti, «fuori dagli spazi e dagli stampi tradizionali». A partire dalla metà degli anni Sessanta, scrive lo studioso, «Germogliano teatri nelle cantine, nelle strade, nelle vetrine dei negozi, nella metropolitana, sulle spiagge, nel carcere, negli ospedali, nelle periferie...i nuovi teatri si muovono, viaggiano, con navi o con "carrette del mare", sbarcano e ripartono. *Sempre tra, sempre con, sempre in, mai qui per sempre. Un desiderio implacabile di libertà* incendia da anni il motore dei teatri» (Mariti 2015: 71).

Questo fu il teatro delle avanguardie; oggi, alla luce di possibili genealogie e categorizzazioni in corso di definizione, è veramente utile distinguere al suo interno quello che fu un teatro sociale da quello che non lo era? I due percorsi, teatro di ricerca e teatro sociale, si sono nutriti a vicenda, per analogia se non proprio per identità di processo.²

Alla luce di un *common sense* ormai acquisito, al centro dell'analisi è l'effetto che il nuovo teatro, inteso soprattutto come nuova dinamica processuale, ha avuto sui suoi spettatori. L'idea di un teatro che si è fatto civile perché ha promosso il ragionamento e il cambiamento personale nei suoi spettatori, non solo e non tanto nei comportamenti ma nella consapevolezza della necessità di una trasformazione che poteva attuarsi – anche – attraverso il teatro. Teatro della diversità, teatro di comunità, a vocazione sociale o teatro popolare di ricerca, come da questa definizione:

«Il teatro che, nella società di massa, è facilmente esso stesso una nicchia, si contrappone svolgendo, nelle forme che gli sono proprie, attraverso esperienze artistiche, azioni di

¹ A riguardo, rimando al saggio di Fiaschini (2013: 153-171).

² Ne parlano, tra gli altri, De Marinis 1983; Giacché 1991; Bernardi e Giaccardi 2007: 327-335; Pontremoli 2015; Conte 2015.

resistenza interna, che, però, in molti e significativi casi – che vogliamo qui evidenziare con l'espressione "teatro popolare di ricerca" – non si chiudono in ambiti circoscritti, rifiutano di adeguarsi a valori precostituiti né parlano il linguaggio cifrato delle *enclaves* culturali, cercando in sé un'urgenza, una necessità, una primarietà d'intenti e soggetti espressivi che richiamano, nell'espandersi, la testimonianza di cerchie larghe, larghissime e virtualmente infinite di spettatori» (Guccini, Marino, Ottolenghi e Valenti: 1999).

Il teatro di ricerca italiano giunse a dirsi 'a vocazione sociale', non per via della sua estetica, e neanche per il suo contenuto smaccatamente politico o ideologico, quando c'era. Si è trattato piuttosto dell'affermarsi di due fattori che si sono mossi in maniera sincronica, alimentandosi a vicenda: l'esigenza della comunità teatrale, degli spettatori, come degli attori, di trovare nel teatro un luogo di cambiamento, o quantomeno dell'aprirsi di una possibilità di cambiamento, e la conseguente esigenza di sperimentare concretamente una qualche forma di utopia civile all'interno delle pratiche performative. Insomma era, in fondo, la sostanza stessa del teatro a renderlo (di nuovo) sociale, a fare del teatro il luogo dove una comunità si riunisce per riflettere e trasformarsi. L'idea di una compagnia teatrale come comunità di vita che mira a trasformare la propria esperienza quotidiana in arte, era caratteristica di quegli anni. Per queste avanguardie, il professionismo teatrale era frutto anche dell'impegno civile, quasi una sua filiazione. E, per chi praticava il teatro come esigenza comunitaria, non professionale, il tempo della scena o quello del laboratorio prendevano la forma di uno spazio di libertà riconquistato «alla deriva individualistica e all'isolamento relazionale della contemporaneità a tutti i livelli: interpersonale, sociale, culturale e politico» (Fiaschini 2013: 156).

Così, *facendo* il teatro, inteso in senso alchemico e artaudiano, si pensò in quegli anni di poter *fare e rifare la vita*.

Dei teatri a interazione sociale

Nell'Italia di quegli anni ogni esperienza teatrale che ha rotto i limiti, rimesso in questione le consuetudini e le relazioni professionali, rivoluzionato la scena, sperimentato luoghi e personaggi, portava in sé un messaggio di cambiamento sociale. Un «teatro a interazione sociale», secondo la definizione che ne ha dato Claudio Meldolesi, non per via del luogo che utilizza per l'evento, della forma che prende la performance, dei testi che predilige, ma perché lavora alla costruzione di un

processo performativo che amplifica la vita, mirando alla trasformazione dell'individuo – sia esso attore come spettatore, nutrendosi direttamente dell'effervescenza politica, degli spettacoli dei performer americani che sbarcavano in Italia, dal Living Theatre al Bread and Puppet, e delle esperienze dei maestri polacchi, Tadeusz Kantor come Jerzy Grotowski. Dal punto di vista storiografico, queste presenze americane e polacche si sono innestate su un processo che era già in corso, grazie alla militanza civile praticata dai nostri teatranti in quegli anni, rivitalizzando le piazze, le aule e le palestre delle nostre città, ottenendo di entrare nelle carceri, negli ospedali e in molte altre istituzioni di cura. Esistono reciproche intersezioni e trasversalità, che sarebbe interessante approfondire, tra alcuni processi che sono appartenuti alla sfera teatrale più tradizionale e gli eventi performativi che ponevano al centro l'attivismo sociale o l'attività laboratoriale nei luoghi di riabilitazione, educazione o di cura. Definite le differenze, non possono sfuggire le reciproche influenze dei due campi di sperimentazione e l'unicità del loro impatto sociale. Il lavoro teatrale sulle tecniche personali non poteva, infatti, astenersi dalla ricerca di una "buona vita" dell'individuo anche fuori dalla scena, e la ricerca di nuove forme performative portava comunque con sé l'idea che la compagnia teatrale fosse una vera e propria comunità di vita, non solo di lavoro.

L'elemento che più ha indotto a trasformare la scena del teatro in un luogo di cambiamento sociale e civile, è legato proprio al lavoro sulle tecniche personali, all'estrema competenza tecnica con la quale l'attore di fine Novecento ha imparato a servirsi della scena, ovunque questa sia allestita, per la costruzione in scena di una situazione di vita amplificata e non più solo rappresentata. Questo grazie al particolare lavoro preparatorio, al lungo training specifico cui l'attore ha sottoposto il suo corpo, allo scopo di creare una particolare 'atmosfera' performativa e con questa 'precipitare' – in senso alchemico – lo spettatore, nel mondo extraquotidiano delle utopie, rendendole, almeno per un breve tempo, perfettamente possibili. Come scriveva Michail Čechov, l'attore esperto «conosce e ama il potere catalizzatore dell'atmosfera, che risveglia la sua attività. Ne ha bisogno in scena e per lui il teatro rappresenta una vita amplificata e non solo una debole riproduzione di ciò che lo circonda nella vita quotidiana» (Čechov 2003: 35).³ Lo stesso professionismo teatrale ha quindi subito un cambiamento profondo, facendo dei nuovi teatranti un gruppo sociale dal

³ Con il termine "atmosfera" s'intende indicare quella indotta dall'uso che gli attori fanno dello spazio e dell'evento performativo, grazie alla loro preparazione specifica.

comportamento diverso rispetto al precedente, quando il professionismo implicava una separazione fra il tempo del lavoro e quello del non lavoro. I teatri di gruppo sono stati in questo senso esemplari. Vuoi per motivi di scarsità economica, vuoi per comunità d'intenti, da un certo punto in poi entrare in una compagnia di ricerca teatrale significava compiere una scelta totalizzante. Così è stato per il Living Theatre, per lo Squat Theatre, o l'Odin Teatret, per il Workcenter di Thomas Richards e Jerzy Grotowski e per le innumerevoli compagnie italiane che a questi modelli si sono ispirati. Il teatro delle avanguardie del secondo Novecento si è costruito nelle pratiche le sue metodologie, finalità e forme di pensiero attraverso una scelta di campo che includeva anche un radicale cambiamento nella vita personale.

Ai confini del teatro e della sociologia, testo del 1986 di Claudio Mellolesi, rappresenta il momento iniziale della riflessione teorica sul «teatro a interazione sociale», inteso come teatro non solo *applicato* all'altro da sé, come nelle recenti formulazioni anglosassoni, ma profondamente *intriso* dell'altro da sé nella sua stessa vocazione.⁴ Mellolesi vi afferma, in una mirabile sintesi, che «l'espressione del teatro, nella storia, si è sempre misurata col sociale per il tramite dell'individuale», e che la vocazione del teatro è quella «all'altro da sé, ai rapporti liminari: con l'antropologia, la filosofia, la politica» (Mellolesi 1986: 135). E qui già lo studioso aveva evidenziato nel lavoro sulle tecniche personali, portato avanti da Jerzy Grotowski, un altro polo della rivolta sociale in teatro, inteso in senso non comunitario ma squisitamente individuale, perché «Il teatro è sempre stato per sua natura tanti mondi diversi, o meglio l'intuizione o il pensiero teatralizzato di tanti mondi» (Mellolesi 1986: 111). Per Mellolesi, la posizione di Grotowski è in questo senso significativa, originale e unica, perché esso

«non ha costruito la sua posizione a ridosso dei dibattiti teatral-sociologici, interloquendo con essi: *egli ha rifatto il discorso da capo*, su basi sue, più sicure (anche se a volte altrettanto fragili), evitando i contagi, *scoprendo e riscoprendo con le sue sperimentazioni*. È partito esplicitamente dalla crisi del teatro (a differenza dei teorici della società dello spettacolo) e,

⁴ Mellolesi identifica negli eventi del 1959 la prima «grande rottura» del nuovo teatro. Quell'anno nasceva a New York *The Connection*, lo spettacolo spartiacque del Living Theatre e nel contempo a Opole Grotowski cominciava a dirigere il Teatro Laboratorio "13 file". Da allora si sarebbe capito che «il testo drammatico è tale, in quanto fattore dell'incontro interumano attore-attore e attori-pubblico: il teatro acquista più senso quando il sociale diventa muto e inconoscibile, perché esso può comunicare anche senza parole o al di fuori del "presente", affidando il suo dialogo alla fisicità degli attori o al vissuto degli spettatori; e quando si trova invaso dagli stereotipi sociali, può sempre reagire all'irradiazione rinunciando a quasi tutti i suoi strumenti: al sipario, alla scena frontale, al testo, all'edificio stesso» (Mellolesi 1986: 110).

restando un maestro di teatro, *ha riconosciuto tale crisi interessante per l'uomo in generale*. Così, è arrivato a costituire quella che definirei la prima, effettiva teatral-sociologia di parte teatrale; cioè, anziché una cultura d'incrocio, una *cultura teatrale attiva all'incrocio fra teatro e scienze dell'uomo, dotata di originalità* anche rispetto alle più pertinenti teorizzazioni del passato» (Meldolesi 1986: 132-133, corsivi miei).

Una nozione di teatro a interazione sociale si è andata affermando in Italia senza costruire differenze, né «un metodo originale, con principi, tecniche e aree d'intervento propri, distinti da modelli precedenti e coevi più o meno affini», come chiarisce giustamente Fiaschini (2013: 154). Chi praticava il teatro sociale si sentiva parte della ricerca. Il caso di Armando Punzo, direttore della Compagnia della Fortezza e vincitore con i suoi spettacoli di vari Premi Ubu, è esemplificativo. Claudio Meldolesi confronta, in un testo successivo, il lavoro di due delle più rilevanti esperienze italiane: la Compagnia della Fortezza dei detenuti del carcere di Volterra e le performance di Giuliano Scabia nelle piazze e negli ospedali psichiatrici. Con una meravigliosa formula poetica, afferma che «nessuna forma di comunicazione artistica si presta, come quella teatrale, alla riattivazione dell'individuo nel gruppo sociale, *soccorrendolo nel passare dall'ombra alla luce*» (Meldolesi 1994: 59, corsivo mio). Con questa immagine, il teatro sociale non sembra farsi carico di visioni tanto diverse da quelle dell'avanguardia e della sperimentazione tutta, perché

«quella del teatro sociale è dunque soprattutto una visione del teatro e delle sue frontiere nel cuore della contemporaneità. Non intende pertanto presentare e proporre un modello esclusivo, ma piuttosto includere i modelli già esistenti in un quadro sistemico innovativo che favorisca la loro sinergia e la loro ridefinizione al di là delle delimitazioni di settore» (Fiaschini 2013: 155).

Il teatro è pratica performativa di liberazione che «induce a valorizzare un meccanismo teatrale dell'interazione sociale, quello di scoprirsi scoprendo gli altri; laddove il comportamento coatto è fondato su obblighi e rimozioni, che inducono a introiettare lo stato di emarginazione» (Meldolesi 1994: 43). La zona d'ombra dell'emarginazione si trova così illuminata dalla pratica performativa costruita in quegli anni.

Quando *Teatro e Storia* nel 2012 ha ripubblicato *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro*

di interazioni sociali ci siamo accorti che Meldolesi già aveva riconosciuto come il teatro a interazione sociale sia legato più a concordanze che a differenze con il resto della ricerca performativa di quegli anni.⁵ Animare il proprio gruppo di riferimento, riattivare le sue energie, agire sui propri spettatori o partecipanti, vuol dire fare del teatro un luogo di produzione creativa e poetica, un laboratorio alchemico artaudiano che avvicina il teatro all'altro da sé, o potremmo dire anche, in termini più pratici, permette all'individuo di percepire un miglioramento delle sue condizioni psico-fisiche, allentando le sue condizioni di esclusione, rigidità e chiusura sociale.⁶

Il teatro di ricerca degli anni Sessanta e Settanta aveva già scoperto e praticato innumerevoli modi, forme e luoghi per esprimere le sue potenzialità performative in ambito sociale e le aveva espresse in mille rivoli di campo d'intervento in Italia: dal teatro-carcere ai laboratori con i malati mentali o nelle scuole, dal teatro delle donne al teatro di quartiere, mentre altri studiosi, in particolare di scuola anglosassone, continuano, negli stessi anni, a tracciare una sorta di divisione tra i teatri che si erano assunti la componente estetica come principale, da quelli con un obiettivo esplicitamente sociale. Enumera Taviani:

«Teatro-terapia, teatro-gnosi, teatro-baratto, teatro invisibile, teatro nei luoghi del disagio, dell'handicap, della discriminazione e della differenza, delle lingue tagliate e delle minoranze etniche, teatro-documento e teatro-evento, nascosto e clandestino, para-, iper-, ipo-teatro, teatro rituale e teatro narrazione, teatro pedagogico, psicodramma, theatre-game e cyber-theatre, clown in corsia e teatro di strada, spettacoli senza spettatori e spettatori senza spettacolo...e in più quell'*anomala normalità* che normalmente si declina nelle liste "Teatri" dei quotidiani» (Taviani 2006: 355, corsivi miei).

E spesso usare il teatro in percorsi di cura ed emarginazione era un fatto fortuito, assunto per necessità e sopravvivenza, poiché ai gruppi teatrali ogni luogo poteva andar bene se consentiva loro di *fare teatro*, ma, con il senno di poi, ne ha costituito anche il punto di forza. D'altronde la sagacia occidentale ha fatto del teatro *un genere transgenere* e la storia del teatro novecentesco è

⁵ Si tratta di tre diversi interventi rispettivamente intitolati: *Un teatro del «costringimento» (sull'urgenza del teatro a interazione sociale)*; *«Un teatro rinato dai mondi costretti»*. *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri; Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*. Cfr. Meldolesi 2012.

⁶ Dice Oliviero Ponte Di Pino nella sua riflessione sul teatro sociale: «In generale, le pratiche di teatro sociale e di comunità hanno l'obiettivo di «animare (o meglio di «riattivare», per usare la terminologia di Claudio Meldolesi) in situazioni di difficoltà e disagio, e in generale di intervenire in una condizione di rigidità e chiusura individuale e/o collettiva» (Ponte di Pino 2012).

in fondo anche storia di «teatri passamuri» come nell'efficace immagine proposta da Taviani (2006: 327-357).

Anche nelle parole di Eugenio Barba, il teatro è inteso come scelta di vita e come atto politico di trasformazione. Nel 1985 dichiara:

«Nasce un teatro come espressione di piccoli gruppi di persone che forse presentano necessità e contraddizioni che riguardano un numero limitato di individui. Essi, però, esistono, si manifestano e agiscono fra di noi. Sono gruppi che non si sognano come veicoli di grandi parole, di grandi messaggi, di grandi dibattiti, ma che cercano la strada perché il singolo entri in contatto con il singolo, il diverso con il diverso» (Barba 1985: 181).

Dell'influenza di Grotowski sulla teoria della performance

La scena italiana ha vissuto in pieno l'influenza dell'avanguardia teatrale americana e della ricerca performativa proveniente dai Paesi del blocco sovietico insieme con il parallelo affermarsi della protesta giovanile.

Tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli Ottanta si realizza in Italia una fertile triangolazione tra le pratiche del Living Theatre, quelle di Jerzy Grotowski (e di Eugenio Barba) e la proposta di Richard Schechner. Grazie al contributo teorico di Jerzy Grotowski e di Eugenio Barba, gli studi italiani si concentrano sulla proposta della comunità teatrale come scelta alternativa esistenziale, sulle tecniche personali, sul lavoro dell'attore su di sé, realizzando negli anni Ottanta quel passaggio fluido dal Performer di Grotowski ai Performance Studies di Schechner che ha forgiato eventi performativi molto diversi.

Quindi in Italia l'idea di performance sembra precedere, in una linea organica, il teatro che usa i nuovi media. La pratica della performance non prende il via con la diffusione delle tecnologie video e digitali nei primi anni Ottanta, queste sì esportate in Europa dal teatro americano, bensì affonda le sue radici nelle avanguardie del secondo Novecento e nell'effervescenza politica nazionale, in un'andata e ritorno tra le culture dell'est e dell'ovest. Una strana composizione tra le teorie di Richard Schechner e quelle portate anni prima in Italia da Jerzy Grotowski, che mettevano al centro dell'evento la *relazione umana*, individuando nel teatro il luogo dove si poteva costruire una relazione interumana significativa.

Il primo incontro tra Richard Schechner e Jerzy Grotowski si può datare al novembre 1967 grazie a un'intervista che sarà pubblicata in «The Drama Review» nell'autunno 1968.⁷ Ne seguiranno molti altri, scriverà Schechner, tutti per lui molto significativi: «presi parte a un workshop tenuto da Grotowski alla N.Y.U. che fu per me molto importante perché mi stimolò a verificare alcune cose che stavo imparando» (Schechner e Wolford 1997: 8). In quegli anni The Performance Group di Schechner e il Manhattan Project di André Gregory cominciarono la loro attività (e Schechner cominciò a elaborare la sua teoria della performance).⁸

Quando vennero pubblicati in italiano, i testi di Schechner furono commentati legando il discorso performativo all'uso dei nuovi media in scena, più che come strumento di intervento nel sociale. Nel 2004 James Thompson e Richard Schechner, firmando il numero speciale di *TDR* dedicato al teatro sociale, precisano invece la loro scelta di campo:

«I *Performance studies* riconoscono tutte le aree della vita sociale come soggetto di studio per i teorici della performance. Il Teatro sociale porta questo slogan nella pratica andando in ospedali, prigioni e zone di guerra, dimostrando che la performance stessa è un metodo per comprendere cosa vi succede; per intervenire, partecipare e collaborare in modo positivo con le persone che vivono in questi luoghi» (Thompson e Schechner 2004: 15-16).

Citiamo, dall'introduzione allo stesso testo:

«Preso nel suo insieme, il Teatro sociale si pone a fianco, a volte al posto, del Teatro estetico (incluso teatri d'arte, teatri sperimentali, teatri universitari, teatri regionali e teatri commerciali). Non neghiamo né il lato sociale del Teatro estetico né il lato estetico del Teatro sociale, piuttosto indichiamo delle differenze di scopo, di tipo di pubblico, di sedi, e valori produttivi. [...] Il Teatro sociale può essere definito come teatro con un'agenda sociale specifica: un teatro dove l'estetica non è l'obiettivo principale; un teatro estraneo al regno del commercio [...] e al culto del nuovo [...]. Il Teatro sociale si presenta in luoghi diversi – prigioni, campi profughi e ospedali, come scuole, orfanotrofi e case per anziani. [...] Il Teatro sociale spesso si svolge in luoghi e situazioni che non sono le condizioni solite del teatro, trasformando "non

⁷ Richard Schechner intervista Jerzy Grotowski insieme a Theodore Hoffman, dopo averlo ascoltato in occasione di un workshop tenuto da Ryszard Cieślak a New York nel 1967. Vedi anche la fotografia che li ritrae insieme pubblicata in Schechner 1984.

⁸ Cfr. Schechner, *The Laboratory Theatre in New York, 1969*, in Schechner e Wolford 1997: 114-118.

performers" in performers. [...] Gli attivisti del Teatro sociale sono spesso artisti, anche se non è necessario che lo siano. I vari tipi di teatro sociale [...] possono essere ordinati secondo quattro gruppi che hanno una relazione logica e sequenziale uno con l'altro: 1. Teatro di cura; 2. Teatro di azione; 3. Teatro di comunità; 4. Teatro che trasforma l'esperienza in arte» (Thompson e Schechner 2004: 11-12).

Grazie alla particolarità italiana, a noi pare che queste definizioni si adattino all'intero panorama del nuovo teatro di quegli anni e non solo a quello cosiddetto 'applicato'.

Nelle tragiche giornate di Genova del luglio 2001, in occasione delle manifestazioni contro il G8, il Living Theatre, diretto da Hanon Reznikov e Judith Malina, era ancora in piazza con *Resist Now!*, spettacolo di strada, emblema di ogni forma di resistenza umana al capitalismo, all'economia globale, alle guerre, ultimo atto di una parabola coerente che dal 1968 con *Paradise, Now!* arriva nel 2001 a *Resist Now!*. I due ci hanno ormai lasciato, ma possiamo noi dimenticare il loro messaggio attivista e parlare solo dell'estetica del Living Theatre? Si può rispondere al nuovo ordine mondiale con l'invenzione e la nuova creatività dei gruppi performativi, dice oggi Schechner, invitando alla presa di posizione, alla messa in opera di 'centri di resistenza performativa' che si oppongano, attraverso azioni e relazioni creative, alla narrazione dominante, intrisa di minaccia, di paura e di guerra permanente. Perché prendere posizione oggi, significa essere di nuovo in grado di rivendicare la visionarietà del teatro e il suo ruolo di attivatore sociale nei confronti della sua comunità di riferimento.

In quanto studiosi e artisti dobbiamo riconoscere nuovamente al teatro un'influenza su questioni che sono al di fuori di considerazioni puramente formali, per attribuirsi un ruolo nel cammino verso una *real action* tesa a un *real change*.

Nel suo recente testo *Can We Be the (New) Third World?* (Schechner 2015) Richard Schechner si assume con coraggio questo incarico.

Bibliografia

Attisani, Antonio, a cura di

2012 *Jerzy Grotowski l'eredità vivente*, Mimesis Journal Books, Academia University Press, Torino.

Barba, Eugenio

1985 *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano.

Bernardi, Claudio e Giaccardi, Chiara, a cura di

2007 *Comunità in atto. Conflitti globali, interazioni locali, drammaturgie sociali*, in «Comunicazioni sociali», XXIX, n.3.

Čechov, Michail

2003 *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, Dino Audino Editore, Roma (prima edizione: *To the Actor, On the Technique of Acting*, Harper and Row, New York, 1952).

Conte, Ivana, a cura di

2015 *Il pubblico del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano.

De Marinis, Marco

1983 *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, La Casa Usher, Firenze.

Deriu, Fabrizio

1988 *Il paradigma teatrale, teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma.

Fiaschini, Fabrizio

2013 *Di cosa parliamo quando parliamo di teatro sociale*, in «Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi», Biblioteca Teatrale n. 105-106 (vol. 1), Bulzoni, Roma, pp.153-171.

Giacché, Piergiorgio

1991 *Lo spettatore partecipante, contributi per una antropologia del teatro*, Guerrini e Associati, Milano.

Giacobbe Borelli, Maia

1983 *Alcune riflessioni sul progetto Viae*, in Barbara Regondi e Ugo Volli, a cura di, *Pratiche in attesa di teoria*, in «I quaderni del Porto», Volterra, s.n.

2008 *La recherche théâtrale et ses maîtres: Jerzy Grotowski pontifex entre les Etats Unis et l'Italie*, in «THÉÂTRE/PUBLIC», vol. 4, p. 15-18.

2014 *Cantare l'azione, Il lavoro dell'Open Program del Workcenter da Allen Ginsberg a The*

Hidden Sayings, in «Mimesis Journal», n. 3/2, Academia University Press, Torino, pp. 124-132.

2015 *Being borderless bodies: On the use of Beckett in a multicultural Italian public school* in «Applied Theatre Research», Intellect Books, Vol.3/2., pp. 119-121.

Grotowski, Jerzy

1988 *Le Performer*, in *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera.

2007 *Opere e sentieri. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Bulzoni, Roma.

2014-15 *Testi 1954-1998*, trad. di Carla Pollastrelli, La casa Usher, Firenze.

Guccini, Gerardo, Marino, Massimo, Ottolenghi, Valeria e Valenti, Cristina

1999 *Teatro Popolare di Ricerca, TPR. Una nozione in progress*, in «Prove di drammaturgia», n. 2/99, pp. 5-32.

Mariti, Luciano

2015 *Inconsueti aspetti dell'estetica teatrale*, in Maia Giacobbe Borelli, a cura di, *TeatroNatura, Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

Meldolesi, Claudio

1986 *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», anno 1, n. 1/86, pp. 77-151.

1994 *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», n. 16/94, pp. 41-68.

2012 *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in «Teatro e Storia», 33/2012: 357-374.

Ponte di Pino, Oliviero

2012 *Teatro della persona, teatri delle persone, Una riflessione sul teatro sociale e di comunità*, in «ateatro» n. 139, 28/02/2012, al link <http://www.ateatro.it/webzine/2012/02/28/teatro-della-persona-teatri-delle-persone/>

Pontremoli, Alessandro

2015 *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET Università.

Schechner, Richard

1980 *Essay on Postmodern Performances*, in «Performing Arts Journal», New York.

1981a *Decline and Fall of the American Avant-Garde*, in «Performing Arts Journal», New York.

1981b *Restoration of Behaviour*, in «Visual Communication», 3, VII (trad.it. in Id., *La Teoria della Performance 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984).

- 1984 *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma.
1999 *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma.
2015 *Can We Be the (New) Third World?*, in Richard Schechner, *A performed imaginaries*, Routledge, London & New York, pp. 1-15.

Schechner, Richard e Welford, Lisa, a cura di

- 1997 *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and NY.

Taviani, Ferdinando

- 2006 *Sul ri-uso del teatro*, in «Teatro e Storia», n. 27/2006, 327-357.

Thompson, James

- 2006 *Performance of pain, performance of beauty*, in «Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance», 11:1, pp. 47-57.
2009 *Performance affects: Applied theatre and the end of effect*, Palgrave, London.

Thompson, James e Schechner, Richard

- 2004 *Why 'Social Theatre'?*, in «The Drama Review», vol. 48, n. 3, pp. 11-16.

Turner, Victor

- 1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, in Performing Arts Journal Press, NY.

Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale

di Vito Minoia

Con il lavoro della rivista *Catarsi-Teatri delle diversità* fondata all'Università di Urbino nel 1996 con il professor Emilio Pozzi ed il contributo decisivo del professor Claudio Meldolesi, abbiamo avuto la possibilità di esplorare con un approfondito lavoro di documentazione, ricerca, riflessione critica, il territorio del cosiddetto Teatro di Interazione Sociale.

Siamo al numero 68/69, che coincide con il ventesimo anno di attività della rivista (sta per essere pubblicato un supplemento che si configura come un vero e proprio nuovo Magazine dedicato interamente al Teatro in Carcere intitolato *CERCARE, Carcere anagramma di* con in apertura una riflessione del professor Franco Ruffini).

Tra le varie collaborazioni (anche tra i partecipanti a questo convegno) annoveriamo, inoltre, significative partecipazioni di docenti di teatro da varie altre università (Bologna, Milano, Torino, Roma, Perugia, Ferrara, Lecce).

Negli ultimi cinque anni si è dato inoltre avvio ad un lavoro di maggiore internazionalizzazione con nuove corrispondenze da Francia, Germania, Grecia, Russia, Iraq, Brasile, Giappone, Cina, Stati Uniti, Corea del Sud, Messico, Israele (lavoro già avviato nel 2006, quando nell'ambito del VI Congresso Mondiale del Teatro all'Università a Urbino dedicammo una tavola rotonda al Teatro Sociale in Italia, facendolo conoscere in alcune sue specificità alla platea di 250 studiosi arrivati da 35 Paesi). A coordinare scientificamente quell'incontro, io ed Emilio Pozzi, fummo affiancati da Claudio Meldolesi e Gianfranco de Bosio.

Nel frattempo la rivista è diventata punto di riferimento per le future pubblicazioni scientifiche della International University Theatre Association e nell'ottobre 2014 abbiamo ricevuto l'invito della Harvard University a relazionare sul lavoro sin qui sviluppato, che prelude a nuove significative collaborazioni.

Ma proviamo a definire in breve quali sono le peculiarità della ricerca che ha prodotto negli ultimi vent'anni un repertorio di percorsi espressivi considerati paradigmatici con persone disabili, detenuti, persone con disagio psichico e non solo.

Si tratta di un fenomeno che si sta sviluppando sempre più in Italia e a livello internazionale, una pratica con metodologie specifiche.

Il teatro, come sappiamo, è un linguaggio multicode, multidisciplinare, che intreccia parole e gesti, musiche e atmosfere, pensieri ed emozioni, passato e presente, vero e finto, e così via. Come ogni forma espressiva (la pittura e la poesia, il racconto e il canto), vive a infiniti livelli, dall'esperienza occasionale al buon artigianato, dall'attività locale, "di bottega", alla più alta, commovente, opera d'arte. È la diffusione dell'esperienza a ricordare la necessità di questo esercizio creativo.

La ricerca della bellezza tende ad affinare gli animi, costruire relazioni tra soggetti, produrre benessere. La costruzione poetica dell'esperienza arriva a valersi di tutti i materiali e di tutte le possibilità creative offerte dal teatro.

Il teatro possiede caratteri speciali, perché vive al plurale. Il risultato acquista respiro, valore, senso con il contributo di ciascuno singolarmente e del gruppo nella sua totalità. Inevitabilmente – e le prove sono sconfinite e le più varie – il teatro si è diffuso a tutti i livelli e in particolare, anche se non esclusivamente, lì dove si avvertiva l'esigenza di un'espressione formalizzata di condivisione e comunicazione da sperimentare insieme.

Questa diffusa conoscenza di base, con le sue molteplici declinazioni proprie del teatro di gruppo ha contribuito a determinare in Italia, a partire dagli anni Settanta, l'esperienza del teatro oltre i collettivi politici o i gruppi universitari. Il linguaggio teatrale poteva essere complesso, raffinato, denso, e nello stesso tempo popolare, semplice, d'immediata comprensione e fruibilità. E oltretutto faceva incredibilmente bene: le discussioni avevano un fine comune, in gioco c'era la persona nella sua totalità, mente e corpo, pensiero e azione – e l'esito era di tutti.

La pubblicazione di saggi di metodologia teatrale, la nascita di numerose compagnie sul territorio nazionale, la complementarietà diffusa del fare/insegnare teatro negli spazi gestiti dalle compagnie accanto a un significativo movimento delle scienze sociali, della medicina e delle azioni di sviluppo di comunità verso l'arte quale processo di costruzione di identità e relazioni hanno portato, con preziosa naturalezza, all'espansione dell'esperienza teatrale fuori dai teatri: nelle scuole e nei quartieri, nei manicomi, nelle carceri e nei centri di riabilitazione, a favore di gruppi di persone che vivevano particolari forme di disagio e delle associazioni delle loro famiglie, o di gruppi di recente immigrazione e così via, ma anche in contesi dove il disagio non era evidente ma forte era invece la necessità di partecipazione, di cittadinanza attiva, di formazione umana e organizzativa.

Al di là delle definizioni teoriche (progressivamente affinate anche attraverso l'opera della rivista

Catarsi-Teatri delle Diversità), il Teatro di Interazione Sociale si caratterizza non semplicemente per finalità terapeutiche o riabilitative ma perché coniuga arte, cura e cambiamento sociale – ovvero finalità etica ed estetica – e sceglie di operare lì dove la società ha particolari doveri nei confronti di alcune persone, cittadini in situazione di difficoltà e di cui deve farsi carico. Sappiamo che in questi contesti può dare il suo importante contributo di benessere, condivisione, progettualità, poiché stimola la comprensione dell'altro, l'incontro tra diversità, lo sviluppo di risorse di cittadinanza attiva non tanto come effetti aggiuntivi e secondari ma come obiettivi intenzionalmente perseguiti al pari di quelli artistici e culturali.

Essendo contiguo e affine al teatro di ricerca, sia nello sviluppo sia nelle diversificazioni metodologico/creative, il Teatro di Interazione Sociale partecipa ai processi di rinnovamento dei linguaggi e delle tecniche: costruisce dunque capitale culturale e artistico nell'ambito del teatro *tout court*, a cui appartiene di diritto.

Le esperienze stesse di alcuni artisti che operano nell'ambito della ricerca teatrale e che hanno scelto di lavorare con cittadini o con persone in particolari condizioni di disagio – affrontando le *differenze* che questa scelta comporta per un professionista – hanno creato contagi e nutrimenti, che sono filtrati da una parte e dall'altra, in continue osmosi tra teatro d'arte e Teatro di Interazione Sociale: si è così disegnato un orizzonte molteplice e ricco di incontri tra arte, teatro e socialità.

I nostri studi all'Università di Urbino si stanno inoltre orientando sempre di più in ambito educativo: in questo momento il mio impegno è concentrato su una ricerca in Pedagogia della Cognizione presso il Dipartimento di Scienze dell'Uomo. Questa è dedicata al contributo del linguaggio teatrale nelle vecchie e nuove categorie di *diversità* in un'ottica inclusiva, e si mostra particolarmente attenta alle variabili condizioni sociali e culturali che provocano frequentemente fenomeni di esclusione e marginalizzazione dei diversi.

L'ambito pedagogico può assumere quindi un ruolo orientante un discorso volto al superamento di ogni confine tra anormalità e normalità per una rinnovata lettura della diversità intesa come valore, conoscenza, ricchezza.

Il senso di questa ricerca si muove quindi seguendo il filo rosso della pedagogia come scienza dell'«educazione per tutti», in linea con l'insegnamento del professor Andrea Canevaro che all'Università di Bologna ha fatto conoscere in Italia la Pedagogia Istituzionale interpretandola

come Pedagogia della Complessità. I suoi studi sono stati improntati sulla possibilità di realizzare un effettivo processo di integrazione, a partire dalla valorizzazione delle diversità in una logica inclusiva.¹

Qui viene richiamata l'incessante ricerca di prospettive di cambiamento e la costante rivisitazione di approcci teorico-pratici, linguaggi, metodi, oggetti d'indagine e dei reali contesti di appartenenza di vecchie e nuove categorie di diversità.

Il linguaggio teatrale è preso in considerazione come strumento di intervento pedagogico e formativo. Un "teatro per tutti", come privilegio della cultura in generale, nel senso del suo utilizzo per restituire diritto a quei soggetti che ne sono stati privati, riconquistando il diritto all'uguaglianza di tutti.

Attraverso le nostre ricerche a Urbino stiamo monitorando, inoltre, l'evoluzione del concetto stesso di "diversità". Il concetto è culturalmente maturato sottraendosi progressivamente alle influenze ideologiche e al radicalismo dottrinario che avevano prevalso agli inizi della sua diffusione per essere sempre meglio riconosciuto come rappresentativo di una realtà umana da osservare e valorizzare in tutti i suoi aspetti (educativo-inclusivi, sociologici, antropologici, psicologici). Si è passati da un "dis-valore" inteso come oggetto di controllo, o nel migliore dei casi di tolleranza, a un "valore" per la cui tutela e per il cui rispetto siamo tutti impegnati a livello civile, a maggior ragione anche attraverso il teatro.

Concludendo, vorrei ricordare studi, fenomenologia e progettualità del teatro in carcere,² nonché la nascita di un Coordinamento nazionale delle esperienze e la sottoscrizione di un protocollo d'intesa con il Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria.

Quali sono le potenzialità pedagogiche e didattiche espresse dal linguaggio teatrale a beneficio delle persone private della libertà?

Si può pensare al teatro come strumento di socialità, relazione, scambio, confronto? Perché il

¹ «La logica dei confini ha una sua utilità, ma anche diversi rischi: chiudersi in un'identità forzata e protettiva, considerando gli altri come minaccia. [...] Anche la logica dei sentieri ha una sua utilità, e i suoi rischi: invasione in casa d'altri, senza chiedere permesso, senza portare rispetto per la persona e i suoi diritti. [...] Non dobbiamo cadere nella trappola di credere che sia necessaria la scelta fra le due logiche: occorre invece impegnarsi seriamente e operare una combinazione tra il rispetto dei confini e la ricerca dei sentieri per promuovere una trasformazione nella pratica delle istituzioni, la base di un atteggiamento critico per una società diversa» (Canevaro 2006: 12-13).

² Ci si riferisce alle riflessioni sviluppate nell'ambito dell'Università di Urbino dai professori Claudio Meldolesi ed Emilio Pozzi, fino al momento della loro scomparsa nel 2009 e 2010, e dal collega David Aguzzi, attualmente segretario del Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere.

teatro diviene anche educazione all'alterità, al diverso, al cambiamento?

Le considerazioni sono molteplici. Proviamo a riportare alcuni spunti.

Il teatro crea un'altra scena della vita. Sulla scena e non altrove è offerta l'opportunità di reinventare all'infinito la propria storia e di tentare e preservare nuove identità. Sulla scena, le storie della vita vengono raccontate e custodite, per formare un tesoro di esperienza da opporre all'oggettivazione.

Il teatro mette in moto l'immobilità. In scena si è contemporaneamente qui e altrove, dentro e fuori, adesso e mai; questo moto perpetuo, questo viaggiare senza posa in altri luoghi, altri tempi, altri panni, conduce naturalmente a un percorso interiore, a una ricerca incessante, in un flusso inarrestabile di desideri, emozioni, turbamenti.

Il teatro cambia la sostanza del tempo. Il tempo del teatro non ha l'irrimediabilità del tempo della vita. Sulla scena, il tempo può essere fermato con un gesto o una parola, ogni cosa può essere ripensata, rifatta, ridetta, reinventata. Nessuna scelta è irrevocabile e le parti possono essere redistribuite all'infinito; cadono così i ruoli nei quali si è costretti dall'irrevocabilità delle scelte fatte e subite.

Il teatro inventa lo spazio. In prigione si sta stretti; manca lo spazio fisico e mentale. Si è rinchiusi e obbligati a comprimere emozioni, gesti, discorsi. Si è barricati dentro una cella e si è barricati dentro se stessi, perché il proprio territorio va difeso da chiunque. Sulla scena, invece, lo spazio diventa sostanza elastica, si allarga e si restringe, si conquista e si cede; le porte possono essere riaperte allo scambio, può riaffiorare il desiderio di condividere, di comunicare.

Il teatro riempie il silenzio di parole. La parola diventa materia viva, tesoro di cui ognuno si appropria liberamente. Sulla scena le parole si fondono, si confondono, s'inventano e si colorano, la parola è oggetto di scambio e lo scambio interrompe la solitudine che è condizione prima della sottomissione.

Il teatro getta luce nell'ombra. A teatro il diritto all'attenzione è una conquista di nuovo possibile; basta un piccolo gesto, un gesto non fatto, un'immobilità, un'attesa che già vuol dire desiderio. Il riflettore del teatro inchioda e libera; sulla scena non si può rimanere invisibili, bisogna rivelarsi, scoprirsi, esprimersi, spezzando quell'autocontrollo esasperato che in carcere nasce dalla convenienza a occultare il proprio mondo interiore.

Per attivare in carcere nuovi spazi di libertà è necessario riconoscere i diritti della persona, occorre

offrire in carcere delle possibilità, consentire a ciascuno di fare e compiere una scelta, da individuo consapevole di se stesso e dei propri mezzi.

È necessario produrre un tentativo di umanizzazione della vita in carcere e del carcerato. Puntare a una reale tutela dei diritti, dare valore e significato all'autonomia di pensiero, sostenere e promuovere un dialogo che non deve interrompersi con l'esterno, ma anche insediare spazi fisici e culturali all'interno dell'istituzione penitenziaria.

Educare è la possibilità, l'alternativa a uno stato di cose determinate: la reclusione non è incompatibile con l'offerta educativa. Il carcere ha il dovere di offrire delle alternative, di tracciare una strada per suggerire a tutti di essere liberi dentro: una "offerta di libertà", un atto di valore.

Nel 2009 nel volume *Recito, dunque so(g)no* che ho curato insieme a Emilio Pozzi (Pozzi e Minoia 2009)³ è stata tracciata una prima mappa di riflessioni e documentazioni sulle molteplici esperienze di teatro in carcere in Italia. Innanzitutto un chiarimento sul titolo del volume. Quella "g" inserita quasi con violenza in mezzo alla parola "sono" sta a significare un senso doppio: condizione di realtà e di fantasia al tempo stesso, un modo di evadere dalla triste quotidianità. Rappresenta inoltre il filo rosso di un percorso che, mentre raccoglie opinioni e cronache di esperienze vissute in anni di frequentazioni delle carceri innalzando il vessillo del teatro, al tempo stesso fornisce lo spunto per considerazioni su un mondo conosciuto male, spesso retoricamente, a volte rifiutato, altre volte volutamente ignorato. "Essere" e "sognare", dunque. Sognare per essere. Il teatro è una piccola chiave di lettura, aiuta a decodificare sentimenti e ragioni, a rompere tabù, a mettere a nudo ipocrisie ed egoismi. La recita è una metafora, una maschera che sa diventare "nuda".⁴ Si è fatto teatro in ogni luogo in cui l'essere umano perde la libertà: anche nei campi di prigionia, deposito dei vinti delle guerre, nei gulag della Siberia, nei lager nazisti. L'attenzione del volume si è principalmente concentrata sui luoghi di ordinaria carcerazione, in Italia, dove scontano condanne i ritenuti colpevoli di reati previsti dall'attuale Codice penale. Testimoni e protagonisti (abbiamo chiesto contributi ai registi delle trenta esperienze teatrali più longeve e significative ma anche a detenuti/detenute o operatori sociali e penitenziari che entrano quotidianamente in contatto con il carcere) hanno espresso liberamente il loro pensiero e aiutato a fare, sia pure provvisoriamente, il punto su un problema sociale sempre immanente, che ha avuto

³ Emilio Pozzi (1927-2010) storico del teatro, docente all'Università di Urbino è stato uno dei pionieri del giornalismo radio televisivo italiano del secondo dopoguerra. Nel 1996 partecipa alla fondazione della rivista *Catarsi-Teatri delle diversità*.

⁴ Cfr. Pirandello 1986-2004.

mille facce nei secoli e che rappresenta oggi soprattutto una cartina al tornasole delle coscienze degli uomini, a qualsiasi comunità appartengano.

A seguito della pubblicazione di *Recito, dunque so(g)no*, il 15 gennaio del 2011, in occasione dell'incontro tra i promotori delle diverse esperienze documentate nel volume (già riunitisi a Cartoceto il 24-25 ottobre del 2009 dove il libro è presentato per la prima volta), nasce a Urbania, nell'ambito dell'Undicesimo Convegno Internazionale della rivista europea *Catarsi, teatri delle diversità*⁵ il Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere.⁶

Alla data del 5 luglio 2015 gli aderenti al Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere sono diventati quarantaquattro da tredici regioni italiane differenti. Il positivo lavoro di cooperazione all'interno dell'organismo ha portato al conseguimento di importanti risultati, divenuti tappe di un processo di consapevolizzazione (anche da un punto di vista istituzionale) sull'importanza e la necessità di favorire esperienze di teatro negli istituti penitenziari italiani.

In Toscana, nel giugno 2012, viene organizzata a Firenze-Prato-Lastra a Signa la prima edizione della Rassegna Nazionale di Teatro in Carcere intitolata *Destini Incrociati*.⁷ A dicembre 2012 l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari (ISSP) organizza un seminario dal titolo *La Drammaturgia Penitenziaria*. Il 18 settembre 2013 viene sottoscritto a Roma un Protocollo di Intesa tra il Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, attraverso l'ISSP e il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere, al fine di potenziare la promozione delle attività teatrali in carcere, consentendo anche agli operatori penitenziari di seguire percorsi di formazione e sensibilizzazione rispetto al tema. Il CNTiC e ISSP organizzano il 27 marzo 2014 e il 27 marzo 2015, con iniziative in contemporanea nei vari contesti, la prima e la seconda *Giornata Nazionale del Teatro in Carcere* in concomitanza con il *World Theatre Day* a cura dell'Istituto Internazionale del Teatro che appoggia l'iniziativa (dai quarantaquattro istituti coinvolti nel 2014 si è passati ai cinquantanove coinvolti nel 2015 in rappresentanza di diciassette regioni).

Riportiamo di seguito il testo (che non ha precedenti) del Protocollo d'Intesa DAP/ISSP – CNTiC del

⁵ A Cartoceto la rivista aveva organizzato nell'ottobre del 2009 il proprio decimo Convegno, dedicandolo a Claudio Meldolesi (ideatore insieme a Emilio Pozzi e Vito Minoia della pubblicazione ed autore del Prologo intitolato *Un teatro di massa rimasto generativo*). Meldolesi, a seguito di una lunga malattia, è scomparso l'11 settembre 2009 a Bologna, dove è stato Presidente del DAMS. Di lì a poco (il 22 aprile 2010) è venuto a mancare, nella sua Milano, anche Emilio Pozzi.

⁶ Si veda il sito istituzionale dell'organismo, nel quale è possibile prendere visione del documento sottoscritto dai promotori e dell'atto costitutivo e dello Statuto del Coordinamento: www.teatrocarcere.it, consultato in data 30/06/2015.

⁷ <http://www.teatrocarcere.it/tcwp/wp-content/uploads/2013/05/rassegna-teatro-in-carcere-2012.pdf>, sito visitato in data 30/06/2015.

18 settembre 2013, al quale nel luglio del 2014 ha aderito anche l'Università Roma Tre. Si prevedono nuove adesioni di organismi istituzionali e culturali.

PROTOCOLLO D'INTESA

Tra

Ministero della Giustizia

Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria

Istituto Superiore di Studi Penitenziari

e

Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere

Le parti, rispettivamente rappresentate dal Capo del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria e dal Presidente del Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere:

Premesso che

il Convegno "La Drammaturgia Penitenziaria", svoltosi presso l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari il 27 Novembre 2012, ha illustrato la condizione del teatro in carcere, facendo emergere le buone prassi diffuse sull'intero territorio nazionale insieme al carattere disorganico di tali realtà;

in tale occasione da più parti è stata rappresentata la necessità di avviare un percorso comune per realizzare uno stabile coordinamento delle diverse esperienze teatrali che, allo stato, caratterizzano oltre cento Istituti penitenziari;

il Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria condivide tale obiettivo;

l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari, nell'ambito delle proprie competenze, ritiene utile avviare un progetto/azione di studio per ricondurre a sistema non solo le esperienze teatrali ma, anche, le altrettanto diffuse buone prassi cinematografiche, culturali e artistiche in essere sul territorio nazionale con l'obiettivo prioritario di ricavare elementi di sostegno per le attività di formazione del personale volte a rafforzare i processi di conoscenza dei detenuti e le conseguenti attività

trattamentali;

il Coordinamento Nazionale di Teatro in Carcere ha manifestato il proprio interesse a collaborare, senza alcun onere a carico dell'Amministrazione Penitenziaria, all'attività di studio e ricerca dell'Istituto Superiore di Studi penitenziari promuovendo, altresì, ogni possibile azione di supporto alle attività teatrali in carcere con l'obiettivo di collaborare e migliorare i processi di conoscenza delle persone detenute nell'ambito dell'area trattamentale;

nelle more di nuovi ulteriori partners da inserire nell'ambito del progetto complessivo, è utile prevedere un protocollo d'intesa al fine di avviare l'attività di ricerca e di studio come sopra indicato, seppure limitatamente al Teatro in carcere.

concordano quanto segue

Il Coordinamento Nazionale del Teatro in Carcere s'impegna:

- a garantire l'attivazione di iniziative sia di carattere prettamente teatrale, sia di carattere formativo, nell'ambito della formazione professionale ai mestieri legati alla realizzazione degli spettacoli;*
- a utilizzare le riviste specializzate per la diffusione delle manifestazioni teatrali che vedranno protagonisti i detenuti e gli operatori delle singole realtà istituzionali;*
- a collaborare, con le proprie strutture e risorse, all'attività di studio e ricerca dell'Issp a sostegno di un'attività formativa finalizzata a realizzare uno stabile coordinamento delle diverse esperienze teatrali volte a rafforzare i processi di conoscenza dei detenuti e le conseguenti attività trattamentali;*
- a favorire il coinvolgimento delle realtà associate al proprio circuito organizzativo, allo scopo di ampliare le opportunità di realizzazione degli interventi di carattere culturale, anche prevedendo progetti di reinserimento attraverso gli strumenti previsti dall'Ordinamento Penitenziario per costruire occasioni di partecipazione e contributi utili all'affermazione dei valori dello stesso Ordinamento Penitenziario;*

- *a riconoscere che la programmazione e la realizzazione operativa delle attività previste dalla presente intesa dovranno essere concertate tra i responsabili delle Compagnie aderenti al Coordinamento e i Dirigenti Penitenziari preposti ai singoli istituti penitenziari coinvolti, o loro delegati, in riferimento alle esigenze strutturali, organizzative e di sicurezza dei rispettivi Istituti di pena. A tal fine potranno essere costituiti gruppi di lavoro misti con funzioni di programmazione, coordinamento e verifica dei progetti.*

L'Amministrazione Penitenziaria tramite l'Istituto Superiore di Studi Penitenziari:

- *inserirà nel proprio portale, impegnandosi a darne notizia anche all'Ufficio Stampa del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria, le diverse iniziative artistiche che le singole Compagnie aderenti al Coordinamento metteranno in essere nelle rispettive realtà istituzionali di cui il Coordinamento stesso avrà cura di dare idonea informazione;*
- *nell'ambito delle proprie competenze istituzionali s'impegna a diffondere la consapevolezza dell'importanza dell'attività teatrale nei processi di conoscenza del detenuto e di recupero sociale;*
- *si impegna ad inserire la "Drammaturgia Penitenziaria" quale disciplina di studio quando ciò sia coerente con gli obiettivi dei corsi di formazione e aggiornamento programmati per le diverse categorie di operatori penitenziari.*

Alla presente intesa di carattere generale potranno fare seguito singoli accordi tra i Provveditorati Regionali dell'Amministrazione Penitenziaria e le Sedi periferiche del Coordinamento, anche al fine dell'elaborazione di specifici programmi da attuare negli Istituti del distretto di competenza.

Il presente protocollo d'intesa ha durata triennale, salvo rinnovo, e non comporta oneri a carico dell'Amministrazione Penitenziaria, né obbliga la medesima Amministrazione e/o il Coordinamento Nazionale di Teatro in carcere ad un rapporto di esclusività nelle materie in esso contenute.

Bibliografia

Canevaro, Andrea

2006 *Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione (per tutti, disabili inclusi)*, Erickson, Trento, pp. 12-13.

Pirandello, Luigi

1986-2004 *Maschere nude. Il teatro di Luigi Pirandello*, a cura di Alessandro D'Amico, con un saggio di Giovanni Macchia, 3 voll., Mondadori, Milano.

Pozzi, Emilio e Minoia, Vito

2009 *Recito dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009*, Edizioni Nuove Catarsi, Urbino.

Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato

di Katia Trifirò

Diffuso attraverso una varietà ampia ed eterogenea di pratiche, il fenomeno dell'occupazione dei teatri italiani, di cui l'episodio del Valle di Roma rappresenta se non il primo di certo il più significativo dei casi sul piano delle risorse simboliche dispiegate (Di Tizio, Legge, Marenzi, Rietti e Sofia 2013), tanto da fungere da vero e proprio modello per esperienze successive, come quella messinese, interseca scenari sociali e artistici molteplici che, chiamando in causa direttamente il ruolo anche produttivo della scena, investe questioni strutturali, come le carenze sistemiche e le urgenze gestionali, e promuove «progettualità teatrali sommerse» (Gallina e Ponte di Pino 2014: 91), poiché catalizza energie disperse e strategie artistiche alternative a quelle istituzionali ed enfatizza la funzione civile di politiche culturali ricondotte nel dominio dei beni primari. Lo spartiacque cronologico del 14 giugno 2011, con l'inizio dell'occupazione romana, segna una tappa fondamentale nella cartografia che individua le traiettorie di un circuito teatrale autogestito,¹ da Nord a Sud della penisola, nel quale il progetto del Pinelli si configura, dagli esordi sino agli esiti ulteriori, a partire dall'adesione al messaggio politico connesso al sistema giuridico dei *commons* ed elaborato, a Messina, attorno ad alcune questioni relative all'utilizzo dei beni patrimoniali comuni.

Attingendo ad un immaginario ideologico fortemente connotato, l'occupazione dell'ex Teatro in Fiera, rinominato Teatro Pinelli, aspira a presentarsi alla città come episodio di lotta civile in un conflitto che contrappone, secondo il lessico degli occupanti, l'apparato statale e le forze attive della società, in nome del diritto alla riappropriazione di spazi cittadini da restituire all'uso comune e, quindi, ad una autogestione collettiva, sottoposta ad un regolamento civico – fuori dal controllo esclusivo dello Stato e dei privati – in grado di produrre socialità, cultura, partecipazione. Condotta, come si legge nel manifesto di fondazione, da «cittadini, lavorat* dello spettacolo, della conoscenza, studenti, precari, intermittenti, attivisti No Ponte e No Muos, rivitalizzatori di spazi

¹ Una mappatura del fenomeno è stata tracciata variamente, soprattutto sul web, che per gli occupanti si conferma strumento privilegiato per la condivisione delle esperienze in una prospettiva reticolare e in continuo aggiornamento, rimandando ai siti e alle pagine aperte sui social network con l'obiettivo di documentare e diffondere le azioni intraprese. In internet, non a caso, è possibile reperire la maggior parte delle informazioni relative alle diverse esperienze dei teatri occupati, riportate da blog e siti come lavoroculturale.org e teatroecritica.net, che hanno proposto un'indagine condotta direttamente dai protagonisti di quelle esperienze, ai quali danno voce anche molte delle pagine 2.0 orbitanti nell'area della critica teatrale.

dismessi»,² la rivendicazione, pratica e ideale, dello spazio teatrale come bene comune si estende ad un antagonismo volto, più genericamente, alla “liberazione” della città dal controllo dei poteri forti, siano essi istituzioni pubbliche e private, forze sotterranee come la massoneria, o classi dirigenti:

«Gli spazi della Fiera devono essere accessibili, comuni, svincolati da ogni logica legata al profitto e al mercato. I soggetti formalmente pubblici che hanno privato la città di questi spazi non hanno la credibilità per proporre alcunché, né il compito può essere delegato a una commissione composta in prevalenza da soggetti privati con interessi speculativi».

Anticamera della stagione nella quale la cultura del movimento in Italia ha rifondato se stessa a partire da esigenze contestuali, i comitati territoriali contro l’azione lesiva delle grandi opere imposte sul territorio, dalla Tav al Ponte di Messina, hanno spinto le persone a riappropriarsi degli spazi comuni in cui tornare a praticare i propri diritti di cittadinanza (Jop 2012), così che istanze locali, come quelle rivendicate dai pinellini nella geografia cittadina, trovano luogo all’interno di un discorso ampio e trasversale, che accorda valore politico e paradigmatico all’occupazione dei teatri. Condizione necessaria perché si manifesti un dramma sociale (Turner 1982), la rottura e l’infrazione di norme costituite rappresenta, nel caso del Pinelli, il rifiuto dell’ordine urbano determinato dal raccordo tra Stato e impresa privata: l’occupazione, reiterata in diversi spazi cittadini e punita (con gli sgomberi) in quanto illegale, rende visibili i conflitti latenti nel corpo sociale e mette a nudo lo schema della lotta in corso, che contrappone l’autorità statale all’affermazione di diritti di cittadinanza e giustizia sociale, di cui si chiede il riconoscimento.

Il carattere itinerante, specifico dell’occupazione messinese, ha prodotto pratiche di autogoverno che, dalla vicenda dell’ex Teatro in Fiera, iniziata simbolicamente il 15 dicembre 2012, anniversario della morte dell’anarchico, si sono estese ad altri luoghi abbandonati della città, nel tentativo di animare modalità inedite di fruizione di un patrimonio collettivo, fondate su una medesima battaglia culturale e sui suoi presupposti: l’accessibilità e l’abitabilità di spazi pubblici restituiti ad una dimensione comune; l’affermazione di una nuova idea di cittadinanza e di relazioni attive nel corpo sociale; la promozione di un discorso critico sulla realtà messinese, contestando la gestione

² Tutte le citazioni riportate nell’articolo sono tratte dai manifesti, i comunicati stampa e le dichiarazioni pubbliche che il Collettivo Teatro Pinelli ha elaborato e diffuso attraverso il web sin dal 15 dicembre 2012.

di molteplici emergenze sociali, e la proposta di una semantica alternativa di azioni simboliche e codici di riconoscimento. La funzione del palcoscenico e dello spettacolo si estende, in questo contesto, alla crisi più generale evidenziata dagli attivisti: nella dimensione laboratoriale del workshop, fondata sulla relazione e sull'apertura del processo creativo, ma soprattutto nell'erranza e nella moltiplicazione degli spazi, si intrecciano continuamente il piano artistico e quello politico, recuperando la radice di una «epistemologia teatrale», formalizzata da Schechner nelle tesi proposte per definire l'*environmental theatre* (1968), in cui «categorie come *ambiente* ed *evento* diventano fondamentali» (Valentini 2015: 199).

Nelle cronache che tracciamo, l'occupazione dell'ex Teatro ospitato nella cittadella fieristica, dismessa ma importante nella recente storia cittadina, costituisce soltanto la tappa iniziale di un processo ideale di riappropriazione dei beni comuni, che, dopo lo sgombero del Pinelli, è proseguito in altre aree abbandonate, o liminali, anche dal punto di vista sociale, di Messina. Ad intestarsi l'occupazione dei nuovi spazi il gruppo che, autoproclamandosi "Collettivo Teatro Pinelli", di quella prima esperienza conserva la memoria nella propria stessa identità, prima ancora che nelle pratiche di uso in comune dei beni sperimentate in scenari differenti dalla struttura teatrale dell'area fieristica. L'occupazione del Pinelli è diventata così la tessera indipendente e autonoma di una trama performativa del tutto nuova e si è caricata di un valore simbolico fondato sulla capacità di quella esperienza di farsi *medium* tra le mortificazioni inflitte alla città nel passato e nel presente e un riscatto collettivo, che proprio nell'occupazione dell'ex Teatro in Fiera, continuamente ri-attualizzata (Schechner 1977), trova idealmente la propria scaturigine.

Attraverso questo primo episodio di contestazione, i pinellini hanno presentato alla città l'occasione di sottrarre all'abbandono, al degrado e all'incuria uno dei luoghi da restituire alla fruizione pubblica, con l'obiettivo, scrivono in una delle tante dichiarazioni programmatiche diffuse attraverso i canali web e social network, di «ridare un teatro a una città che ha perso memoria e dignità, saccheggiata dalla mala politica e dalla gestione clientelare e privatistica dei beni comuni». L'occupazione è stata organizzata con l'avvio di un tavolo tecnico e la costituzione di un comitato, con l'intento di contrapporsi all'ente gestore della cittadella fieristica, ovvero l'autorità portuale, e al progetto paventato di votare il luogo esclusivamente al crocierismo e al diportismo, proponendo invece il programma di un laboratorio permanente, crocevia di relazioni, dibattiti e performance artistiche. Rimasto chiuso per 17 anni, il Teatro in Fiera rappresenta, nella

prospettiva degli occupanti, «uno spazio sequestrato dall'incompetenza e dall'incuria delle istituzioni», da sottrarre agli interessi privatistici affinché tutti possano riappropriarsene, promuovendo e partecipando ad un cartellone eterogeneo di proposte artistiche aggreganti.

Sebbene si rivolgano all'intero corpo sociale, sul quale intendono operare una trasformazione, gli occupanti hanno però come interlocutori privilegiati «donne e uomini che scelgono di non subordinarsi al sistema dei più forti contro i più deboli», cui rivolgono letteralmente il proprio appello. Inoltre, rivendicando la riappropriazione di questo luogo, simbolo della memoria dei cittadini peloritani e dei beni comuni ad essi negati, i pinellini aggiungono alla lista eterogenea dei soggetti della lotta civile anche «migranti, pensionati, bambini», e tutti gli altri messinesi che dei luoghi pubblici vogliono prendersi cura, «aprendoli in concreto alla creatività e all'intelligenza di tutta la società».

Liberando la fruizione di un patrimonio fisico e immateriale dismesso o destinato ad una gestione privatistica, sull'onda di una mobilitazione avviata lungo tutto il territorio nazionale, gli attivisti messinesi tracciano le linee e i punti di un programma complesso e non sempre organico, in una prospettiva di scambio di energie e risorse con il territorio e di progettazione condivisa del cambiamento con altri scenari analoghi.

L'alleanza tra arte e attivismo politico al Pinelli sposta i termini della lotta non tanto e non solo verso la definizione di un circuito virtuoso sul piano delle produzioni teatrali (formazione delle maestranze, laboratorio di drammaturgie contemporanee, autogoverno dei lavoratori dello spettacolo), epicentro delle istanze rivendicate dagli abitanti del Valle, di Macao, dell'Asilo, del Sale (Cirillo 2014), che pure si danno compiti politici stabilendo relazioni con un gran numero di settori sociali, movimenti, reti anche oltre i confini nazionali, ma più decisamente verso l'utopia di una redenzione della città dalle logiche che ne condizionano lo sviluppo.

«Il Teatro in Fiera, ribattezzato "Pinelli"», scrivono gli occupanti, «era stato costruito nel cuore di una città sventrata da anni e anni di politiche privatistiche. Noi abbiamo scelto di riportare alla luce quelle esperienze che rappresentano un baluardo di resistenza: ci siamo connessi con le vertenze dei lavoratori in lotta, cercando di affiancare alla ricostruzione fisica di un teatro la ricostruzione di una trama di brandelli di società; elaborando politiche dal basso, riprendendoci e gestendo insieme spazi fin qui negati».

Come avvenuto altrove, la pratica politica aperta, collettiva e democratica che inaugura l'occupazione del Pinelli è stata sostenuta da intellettuali e artisti, politici e sociologi, accademici e compagnie teatrali, giornalisti e attivisti, associazioni e movimenti cittadini, lavoratori precari e orchestre, filosofi e scrittori; l'ideale dei beni comuni, la presenza viva e attiva di attori e pubblico in una struttura teoricamente chiusa, la proclamazione dell'apertura di uno spazio d'azione sociale libero dalla logica del profitto privato e dalle maglie asfissianti della burocrazia pubblica, in cui l'idea di cittadinanza deriva dall'atto di partecipare in prima persona all'autogoverno di un teatro, su un terreno che genera connessione tra lotte molto diverse, moltiplicando spazi di confronto ed estendendo il conflitto ad altre questioni, rappresentano la cornice ideologica di riferimento del Collettivo, che, portando letteralmente il teatro fuori dal teatro, nei modi e nei tempi della propria occupazione itinerante, disloca nello spazio e nel tempo l'azione di protesta. L'elaborazione di nuovi modelli di politiche culturali, a partire dalle proposte di gestione dei teatri pubblici e degli spazi pubblici dismessi da "riattivare", allargando l'occupazione dal Teatro in Fiera ad altri luoghi, che divengono zone temporaneamente liberate (ZTL), promuove pratiche sociali che si fondano sulla relazione, la formazione e l'autoformazione, per sperimentare una progettazione partecipata e una diversa organizzazione del lavoro, basata sulla cooperazione.

Dalla mappatura delle pratiche di autogoverno sperimentate in diversi scenari urbani, emerge una geografia alternativa della città, nella quale intere zone, quartieri, aree pubbliche e singole strutture mutano completamente la propria funzione rituale, nel tentativo di recupero di un senso di cittadinanza ideale, che proietta gli abitanti non tanto verso un passato mitico o storicamente verificabile, quanto, piuttosto, verso un futuro auspicabile. Alle brutture anche edilizie della città si sostituisce un modello di fruizione inedita dei luoghi, che contamina il piano della realtà e quello della possibilità, integrando e sovrapponendo il vissuto degli spazi urbani e l'immaginario evocato dagli occupanti. Sulla scia dell'ex Teatro in Fiera, tutte le altre zone temporaneamente liberate assumono i contorni di cantieri di democrazia, aprendosi all'autogestione del Collettivo e, soprattutto, investendo emergenze sociali come quelle dell'immigrazione e del diritto alla casa.

Per interpretare correttamente questi processi, è utile riferirsi ad altri episodi di lotta che, come nel caso del movimento No Ponte, hanno fortemente condizionato le sorti della città, conducendo anche ad esiti del tutto inattesi sul piano politico. Tra questi, la legittimità conferita sul piano

istituzionale alla battaglia contro le grandi opere attraverso l'elezione a sindaco, nel giugno 2013, di un attivista della prima ora come Renato Accorinti, l'attuale e ormai contestatissimo primo cittadino di Messina, volto simbolo del movimento cittadino contro la costruzione del Ponte sullo Stretto, di cui è stato uno dei fondatori. Questo «santone pacifista», come la stampa lo ha definito agli esordi della sua carriera politica, contro ogni previsione ha sconfitto la potente casta politica locale che, per decenni, ha dominato l'esito delle urne, imponendosi all'attenzione delle cronache e dell'opinione pubblica cittadina, in quella fase, per le innumerevoli battaglie intraprese in nome dei principi ambientalisti e di lotta civile che di fatto ne hanno sancito l'elezione (Trifirò 2014). In termini di dramma sociale, ancora, richiamare questo episodio è funzionale alla verifica dell'emersione di nuove forme di effervescenza sociale (Maffesoli 1992), che, dal basso, cercano di giungere, talvolta riuscendoci come in questo caso, alla partecipazione alla vita pubblica. E tuttavia, la coincidenza tra l'onda movimentista che in tempi recenti ha attraversato e attraversa la città e la performance politica accorintiana si rivela nelle proprie contraddizioni strutturali soltanto a partire dalla vicenda del Pinelli, come è interessante segnalare.

La storia delle occupazioni e degli sgomberi innescata dal Collettivo e dai simpatizzanti ci consente di leggere nei processi sociali in atto nella vita messinese un progressivo ma inesorabile scollamento tra il mutamento amministrativo della città e il fallimento di tante battaglie territoriali naufragate sugli scogli dell'inadeguatezza dell'azione politica, ovvero la permanenza del conflitto tra paradigmi culturali radicali, interpretati dai pinellini, e l'ordine sociale incarnato dal governo della città. L'aspetto che riguarda il nostro contesto è il mancato impiego di una creatività legata alla riscrittura dello spazio urbano, obiettivo mancato dello slancio verso il cambiamento esaltato dalla figura messianica del sindaco Accorinti e diventato invece prioritario per il Collettivo Teatro Pinelli. L'occupazione degli spazi pubblici, contrastata da amministrazione e forze dell'ordine in quanto abusiva, è rivendicata come legittima e, anzi, necessaria dai pinellini, naturalmente fuori dai margini di una regolarizzazione e riorganizzazione istituzionale dei luoghi ma, piuttosto, nello scenario più ampio di un antagonismo teso a scoperchiare la pervicacia di alcuni meccanismi di potere, che illusoriamente gli stessi attivisti avevano pensato potessero essere disinnescati dall'arrivo del nuovo sindaco.

Incrociando l'asse cronologico, che consente di ribadire l'importanza simbolica di alcune date, come quella in cui ha inizio l'occupazione dell'ex Teatro in Fiera, con la topografia della protesta

pinellina, si nota la scelta di luoghi fortemente connotati dell'identità cittadina, specialmente laddove essa è negata, come negli spazi dismessi che divengono, da periferici, centrali in nuove traiettorie di socialità. Dalla data dello sgombero del Pinelli occupato, il 14 febbraio del 2013, l'azione del Collettivo prosegue in un altro luogo della cittadella fieristica, il palazzo dell'Irrera a mare, sempre con l'obiettivo di accendere i riflettori sugli spazi comuni abbandonati, poi al Parco Aldo Moro, anch'esso interdetto alla fruizione pubblica, quindi alla Casa del Portuale, in un quartiere che gli attivisti del Pinelli definiscono degradato e fatiscente, e infine, il 2 gennaio 2015, nei locali dell'ex scuola Ugo Foscolo, dove si mettono in pratica percorsi pensati per i ragazzi del quartiere, periferico e fomentato dall'assenza totale dell'amministrazione, come attività di doposcuola e progetti socialmente utili, tra cui quello di una palestra popolare. Ad ogni nuova occupazione si accompagna una fittissima attività di comunicazione che, passando soprattutto dalle bacheche dei social network, con aggiornamenti quotidiani dei profili Facebook e Twitter del Collettivo, esibisce una strategia di autorappresentazione fortemente manichea: ad essere condannata dagli attivisti è soprattutto una campagna che essi definiscono di polizia e repressione, perseguita, si afferma attraverso i comunicati, da un'amministrazione che si dice rivoluzionaria, che ha fatto campagna elettorale sulle spalle degli ultimi, che fa dell'antimafia e della trasparenza la sua parola d'ordine, ma che, dopo aver finto una presunta comunione di intenti, si trova, nei fatti, a doversi sbarazzare di un ingombrante ex-compagno.

È dunque la ricerca di una comunione ideale con la città, negata dal crollo del mito accorintiano della diversità, a definire i contorni di una sorta di riconoscimento tra le motivazioni dell'occupazione e il desiderio di cambiamento già presente in fasce eterogenee di cittadini. La ridefinizione dello spazio, o meglio degli spazi itineranti del Pinelli, tra rappresentazione simbolica ed esecuzione di una cerimonia pubblica, coincidente con una serie ritualizzata di azioni e proclami, richiede da parte degli occupanti la partecipazione dell'intera comunità, compresa nelle sue fasce più deboli; un pubblico che, nelle intenzioni degli attivisti, è destinato a trasformarsi in co-protagonista del processo di cambiamento innescato. Perché ciò possa avvenire i pinellini, rappresentando se stessi come gruppo che mira a una modificazione o a una ristrutturazione in qualche maniera decisiva dell'ordine sociale, nel tentativo di rispondere ad una crisi (Turner 1982), stabiliscono con il loro pubblico un accordo valoriale, intercettato ed esplicitato linguisticamente

dalla formula dell'occupazione come liberazione, che diviene centro propulsivo di un'azione creatrice e generatrice consacrata al servizio della trasformazione della città.

Le aree semantiche evocate convogliano le tensioni sociali e le proiettano nella contrapposizione tra la rivendicazione libertaria esibita dagli occupanti e la repressione delle operazioni di polizia e delle istituzioni, che impongono gli sgomberi e mettono la colla ai lucchetti. Il teatro occupato, occasione di rinascita per una città in cui è tangibile il disastro di un sistema che antepone il profitto a tutto il resto, espone alle responsabilità individuali, sollecitate dall'irruzione sulla scena di un soggetto collettivo che offre fin da subito la propria azione come strumento per dare voce a tutti, a partire dagli ultimi, dagli emarginati, dai poveri. Basti pensare alla confluenza del Teatro Pinelli nel movimento per il diritto alla casa, con azioni fortemente simboliche quali l'occupazione di spazi, come appunto la scuola abbandonata, che vengono poi destinati alle famiglie in sfratto.

La struttura retorica esplicita include pratiche di autorecupero del patrimonio comunale, da salvaguardare sia da nuove colate di cemento, fonte di profitto per pochi, che dalla svendita dei beni pubblici, in nome di un loro riutilizzo quali fonte di ricchezza per tutta la comunità, ma anche principi impliciti come l'ecologismo, ispirato all'esaltazione della bellezza della natura, compromessa dalla speculazione edilizia, la sacralità dell'accoglienza, l'idea dell'arte come veicolo di salvezza sociale, in una spinta utopica alla rifondazione della società. La galleria di personaggi evocati per testimoniare l'adesione a tali universi immaginativi spazia da Brecht, vero e proprio nume tutelare, presente anche sull'homepage della pagina web del Teatro Valle Occupato, a Peppino Impastato, comprendendo filosofi, sociologi e artisti irregolari come Carmelo Bene, con la ripresa di citazioni ricorrenti al punto da diventare mantra rituali. Dal punto di vista iconico, sia le immagini ufficiali, veicolate direttamente dal Collettivo, che le fotografie, i disegni e le vignette realizzati dai suoi sostenitori e poi diffusi in rete, contribuiscono a tessere la scena di una performance civile immediatamente riconoscibile e costituiscono un orizzonte narrativo utile ad affermare l'occupazione come lotta. Significativa in tal senso, nell'esplosione cittadina di forme anche istituzionalizzate di Street Art,³ la comparsa sui muri del palazzo municipale di Messina di un'immagine provocatoria come quella che associa la perentoria affermazione «No Pinelli» al

³ Incidendo direttamente sulla realtà cittadina e sulla sua estetica, come arte pubblica, la Street Art a Messina è stata recentemente al centro del progetto comunitario di riqualificazione urbana *Distrart*, che ha consentito a ventiquattro artisti di intervenire sulla direttrice pubblica del tram attraverso l'interpretazione grafica dei grandi miti e dei temi del territorio. Si veda sulla questione Terranova 2016.

volto di Putin, evocando visivamente il conflitto tra un potere statale percepito come principio autoritario e antidemocratico e le forze che vi si oppongono, concentrate nelle proteste del movimento pinellino.

Il mosaico di ideali rivendicati dagli attivisti si compone sulla superficie di uno specchio magico in cui la realtà sociale è riflessa con un nuovo vocabolario e nuove regole: l'esperienza del Pinelli, riarrangiata, di volta in volta, in funzione dell'occupazione di nuovi spazi, in continuità tra conquiste passate e scenari proiettivi, agisce come critica alla vita sociale in cui si genera, in quanto valutazione del modo in cui la società tratta la storia (Turner 1986). Il soggetto plurale, ma caratterizzato da un'identità forte, del Collettivo, a partire dall'occupazione del Pinelli intreccia la propria biografia alla memoria urbana, in nome di un ideale di vita fatto di lotte, in un contesto civile segnato dai poteri forti, cui contrapporre una cittadinanza di tipo alternativo. I frequenti appelli alla comunità, oltre ad essere fondamentali nel discorso collettivo che regge il tema della riappropriazione dei beni comuni, completano la ricerca di un'unione alchemica con l'uditorio, coinvolto nella produzione di un nuovo senso culturale.

In tale prospettiva, alimentandosi della relazione con il pubblico da mobilitare, dell'etica implicita ed esplicita nelle rivendicazioni e delle relazioni privilegiate intrattenute con il mondo dell'arte, il Collettivo agisce come movimento sociale *tout court* e, in modo coerente con quanto abbiamo già notato in precedenza, sembra concentrare, in termini di dramma sociale, la risposta di un gruppo alla perdita di legittimità, autorità ed efficacia da parte degli individui che rappresentano il sistema di potere su cui si regge la comunità, contestato attraverso la ricerca di nuove dimensioni immaginative: si consideri, ancora, la condivisione ideale di battaglie civili come il No Muos, evocato sin dalla fondazione del movimento, o alla staffetta di solidarietà della rete curda in Italia. L'ultimo evento organizzato, nel periodo della vita del Collettivo preso in esame, è la mobilitazione programmata il 2 giugno 2015 contro l'"Europa dei profitti e dell'austerità": firmato a nome del Teatro Pinelli, l'appello che lo presenta ribadisce i principi di uguaglianza, pace, cooperazione che, verificando ancora una volta la strategia performativa esibita dal Pinelli, porta il Teatro Occupato fuori dal teatro, per le strade della città, e ambisce a trasformare la percezione collettiva, dischiudendo la possibilità di un uso in comune dei beni. Da questo punto di vista si può concludere, ricapitolando i termini della questione, che il conflitto in atto, secondo la configurazione che abbiamo provato a descrivere, permane come processo fluido di ridefinizione

degli spazi urbani e del loro statuto, condotto sul piano delle pratiche come adesione, da parte di chi li abita, ad un modello in cui si propongono strategie dal basso di partecipazione alle politiche culturali, si rifondano forme di relazione e si negoziano diritti di cittadinanza.

Bibliografia

Cirillo, Lidia

2014 *Lotta di classe sul palcoscenico. I teatri occupati si raccontano*, Alegre, Roma.

Di Tizio, Raffaella, Legge, Dorian, Marenzi, Samantha, Rietti, Francesca Romana e Sofia, Gabriele

2013 *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, in «Teatro e Storia», n. 34.

Gallina, Mimma e Ponte di Pino, Oliviero

2014 *Le Buone Pratiche del Teatro. Una banca delle idee per il teatro italiano*, Franco Angeli, Milano.

Jop, Silvia

2012 *Com'è bella l'imprudenza. Arti e teatri in rete: una cartografia dell'Italia che torna in scena*, Il lavoro culturale, Roma.

Maffesoli, Michel

1992 *La trasfiguration du politique. La tribalisation du monde*, Grasset, Paris (trad. it. *La trasfigurazione del politico. L'effervescenza dell'immaginario postmoderno*, Bevivino, Milano 2009).

Schechner, Richard

1977 *Restoration of behavior*, in «Studies in Visual Communication», n. 7 [trad. it. *Sul recupero di comportamenti passati (1983)*, in *La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Roma 1984].

Terranova, Nadia

2016 *A Messina la street art racconta bellezza e drammi del Mediterraneo*, a cura di Nadia Terranova per «Internazionale», pubblicato on line il 24 gennaio 2016 al link <http://www.internazionale.it/reportage/2016/01/24/messina-street-art>

Trifirò, Katia

2014 *Indagine su un primo cittadino al di sopra di ogni sospetto. Renato Accorinti performer*, in «Between», vol. 4, n. 7.

Turner, Victor

1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York (trad. it. *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986).

1986 *The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York (trad. it. *Antropologia della Performance*, Il Mulino, Bologna 1993).

Valentini, Valentina

2015 *Nuovo Teatro made in Italy*, Bulzoni, Roma.

Dossier sul Teatro Valle occupato.
Un'indagine storica sul presente
di Samantha Marenzi

«Per occuparci di un fenomeno ancora in corso, e così frastagliato, l'unica via possibile ci è sembrata quella del disordine. Presentiamo qui una serie di “carotaggi”, indagini di particolari facce o punti di vista scelti e montati in modo apparentemente casuale. Ci sembra che questa varietà e apparente casualità di punti di vista, informazioni, documenti possa essere al momento il miglior panorama possibile degli anni dell'occupazione del Teatro Valle di Roma.

Il fenomeno Valle ha [...] colori cangianti a seconda non solo degli accadimenti, ma anche degli sfondi sui quali lo si osserva. Tutto può mutare di senso, da un giorno all'altro. Anche per questo è importante esplicitare la data esatta in cui si sono chiusi i lavori per questo Dossier: il 20 di giugno del 2013» (Di Tizio, Legge, Marenzi, Rietti e Sofia 2013: 151).

Queste parole chiudevano le pagine introduttive del *Dossier Valle* apparso su «Teatro e Storia» nel 2013, mentre l'occupazione del Teatro Valle di Roma era ancora in corso. Era un fenomeno contemporaneo, appariscente, più duraturo di quel che si poteva prevedere e di cui si attendevano gli sviluppi. In quanto argomento di ricerca si mostrava complesso e mutevole, era quindi essenziale fissare le date di stesura per fare fronte alla sua transitorietà, e trovare una forma che ne restituisse la ricchezza di fatti e notizie. Una molteplicità di aspetti e di momenti che andava fissata rispettandone i connotati ma forzandone l'apparenza. Palesando le strategie degli studiosi ed esplicitando la dinamica tra direzione dello sguardo e movimento dell'oggetto osservato. Punti di vista, panorama, montaggio. I termini utilizzati per presentare il *Dossier* permettono a posteriori, mentre se ne ricostruisce la metodologia, un parallelo con altri linguaggi. La fotografia ad esempio, che racchiude in sé il passaggio dall'osservazione del presente alla costruzione della memoria. Un passaggio non solo meccanico.

L'atto creativo dell'osservazione. Una metafora in forma di premessa

Il primo e principale atto creativo di un fotografo è la scelta del soggetto, il quale può essere inedito, o noto ma fotografato in modo insolito, cambiando il punto di vista. Scomodando la

direzione e la postura della visione. Disarticolando gli automatismi dello sguardo. Aprendo un dialogo nuovo tra l'osservazione e l'oggetto osservato, che restituisce energia e vitalità al guardare e riconfigura il ruolo del soggetto nell'immagine fotografica.

Nel 1929 il critico d'arte e fotografo sperimentale Franz Roh, in collaborazione con Jan Tschichold, pubblicava nel volume *Foto-Auge* il suo saggio *Meccanismo ed espressione* e 76 fotografie tratte dalla mostra di Stoccarda *Film und Foto*, nota come *Fi/Fo*.¹ La linea di fondo della mostra, un grande evento internazionale sulla fotografia come mezzo più appropriato per la narrazione visiva del mondo moderno, era quella elaborata da László Moholy-Nagy (consulente scientifico di *Fi/Fo*) nel suo *Malerei Fotografie Film*² e coerente, seppure con declinazioni diverse, con molte sperimentazioni contemporanee, dalle avanguardie russe al modernismo americano. Era un'idea che rivendicava l'oggettività di una forma di espressione meccanica capace di trasformare lo sguardo, anche grazie al rapporto non gerarchico tra i diversi settori della sua produzione, interni ed esterni al perimetro dell'arte. Un nuovo modo di intendere l'immagine che si metteva in relazione con tutti gli aspetti della società e sfumava i confini tra i territori dell'arte, della tecnica, della comunicazione, della cultura, della politica. *Fi/Fo* raccoglieva immagini artistiche e anonime, fotografie di cronaca e scientifiche, sperimentazioni radicali e foto amatoriali, fotogrammi di pellicole cinematografiche e fotomontaggi utilizzati come strumenti politici o come immagini pubblicitarie. Tutta la mostra era un enorme montaggio, che imponeva l'immagine meccanica come strumento di potenziamento della visione e della percezione della realtà, e dava forma alla complessità del presente. Una forma al tempo stesso esatta (legata al meccanismo), e soggettiva (legata all'espressione).

Foto-Auge, debitore del noto volume di Moholy-Nagy, costituisce un prolungamento teorico e iconografico di *Fi/Fo*. Nel suo saggio Roh individua l'elemento che nell'oggettività del meccanismo rende possibile l'espressione: la scelta. La scelta del soggetto, e del punto di vista.

Il criterio di selezione del fotografo, che estrae un frammento dalla molteplicità e dalla transitorietà del presente, caratterizza la soglia tra riproduzione e interpretazione della realtà. Ampliando l'intuizione di Roh, che sottolinea il ruolo attivo dell'osservazione indipendentemente dall'obiettività dell'immagine, possiamo parlare di una catena di scelte: oltre a quelle del soggetto

¹ Organizzata dal Werkbund tedesco e curata da Gustav Stotz, *Fi/Fo* espose circa 1200 immagini di fotografi provenienti da tutto il mondo.

² Bauhausbücher n° 8, Munchen 1925. Per la traduzione italiana rimando a Somaini 2010.

e della prospettiva di ripresa, quella del rapporto tra soggetto e sfondo, legata alla messa a fuoco e alla messa in luce, quelle della tecnica e dei rapporti di distanza, e quella, importantissima, della selezione finale.

Questa serie di decisioni, questo movimento che fa danzare l'osservatore intorno al suo oggetto di osservazione, è la metafora perfetta di una pratica di ricerca storica, in particolare laddove questa assume come argomento dell'indagine un fenomeno del presente. Un fenomeno vistoso e mutevole, sintomatico di pratiche e problematiche contemporanee, sommerso dal vociare delle opinioni, deformato dai giudizi e ingrandito dall'auto-narrazione dei suoi protagonisti. L'occupazione del più antico teatro ancora in attività della capitale, il Teatro Valle di Roma.

La scelta del soggetto. Un Dossier sull'occupazione del Teatro Valle

L'occupazione del Teatro Valle, nel giugno 2011, ha avuto una straordinaria risonanza. Quella che doveva essere un'azione dimostrativa, un atto di forza di fronte all'assurdità delle scelte politiche che lasciavano vuoto un gioiello settecentesco ancora centrale nella vita culturale romana, si è trasformata in una delle più durature autogestioni di un bene pubblico di interesse nazionale. I tre anni di occupazione hanno suscitato innumerevoli polemiche, hanno goduto della solidarietà di grandi personalità del mondo della cultura e dello spettacolo e del dissenso di una buona parte della politica, della stampa, dei teatri privati e anche delle compagnie indipendenti.

Tutti, studiosi, spettatori, attori, operatori culturali, critici, cittadini, andavano formulando un parere. Ognuno aveva ottimi motivi per partecipare o prendere le distanze, per guardare con entusiasmo o diffidenza un fenomeno che stava riportando il dibattito sul teatro al centro della politica, e della città. Sul teatro? Sul Teatro? L'occupazione del Valle riapriva la valenza multipla di questa parola, perché al centro del discorso poneva certo il teatro come categoria culturale, come ambiente, mestiere, forma espressiva, ovvero il Teatro, ma attraverso il recupero del senso concreto, politico e simbolico del teatro in quanto edificio, luogo di relazioni, istituzione politica e cittadina. Il teatro come palazzo della politica culturale della città. Come monumento della storia del teatro.

Dopo il proliferare di esperienze teatrali disseminate nei luoghi più disparati della città, dopo la decentralizzazione, dopo l'uscita dalle sale tradizionali e l'allontanamento di molti teatranti dai luoghi e i modi del teatro regolare, dopo i continui tagli dei fondi pubblici, il disinteresse degli

spettatori e della politica, con la forzatura delle porte del Valle si tornava al centro, nel cuore del problema. Era una riappropriazione.

Del Valle Occupato si è scritto molto. Gli stessi occupanti (attori, registi, maestranze, lavoratori e lavoratrici dello spettacolo) hanno scritto molto. Un sito, piccolo capolavoro di comunicazione aggiornato quotidianamente, è presto diventato un enorme archivio. Una ricca rassegna stampa, un volume, le registrazioni degli eventi e i resoconti delle assemblee settimanali. Una mole straordinaria di materiali arricchita, e complicata, dalle testimonianze dirette, dalla possibilità di entrare nel teatro e parlare con gli occupanti, di assistere alle riunioni e alle discussioni, di partecipare alle iniziative. Per intentare un'indagine storica su un fenomeno del presente, così complesso e resistente a una lettura univoca, era necessario compiere delle scelte al di fuori della presa di posizione, a favore o contraria. Era necessario creare una distanza, e osservare l'oggetto in un altro modo.

Se nel panorama della critica e dell'attualità il Valle era un argomento noto, da osservare cambiando il punto di vista, nella rivista di studi per la quale il *Dossier* è nato l'argomento era inedito, se non improprio.

Il *Dossier* è apparso su «Teatro e Storia» mentre l'occupazione era un fenomeno in via di stabilizzazione, ma anche in una fase conclusiva che sembrava potersi risolvere con la formalizzazione della Fondazione Teatro Valle Bene Comune, realizzata grazie a una straordinaria raccolta fondi che aveva permesso di dare vita a una figura giuridica nuova, che cambiava di segno la gestione della cosa pubblica. Le cose sono andate diversamente, e a oggi, col teatro vuoto, l'occupazione è diventata un frammento della storia di quel teatro.

La scelta del punto di vista. La rete degli sguardi

Il *Dossier* sul Valle è il risultato di un lavoro di gruppo. Cinque giovani studiosi con diversi bagagli e gradi di esperienza hanno intrecciato i loro sguardi e le loro modalità tentando di tracciare i contorni del fenomeno preso in esame guardando cosa c'era dietro, e intorno, e prima, e dentro. Ciascuno aveva un'opinione e un magma di giudizi e pregiudizi che fissavano l'attitudine alla ricerca in una posa, che è ben diversa dalla posizione. La posa è rigida, statica, la posizione, in particolare se scomoda, può contenere un movimento. L'intreccio delle diverse traiettorie di osservazione ha minato la rigidità dei singoli sguardi, sottraendo il processo di storicizzazione all'appiattimento

prospettico e spingendo l'oggetto al centro di un campo di forze e tensioni.

C'era un elemento che accordava i diversi approcci: l'impressione che al Valle Occupato, dal punto di vista teatrale, non accadesse niente di particolarmente interessante. Gli spettacoli si susseguivano in una programmazione forsennata, ma non erano molti gli eventi che attiravano la nostra attenzione. Se quel fenomeno poneva problematiche feconde non era per la dimensione estetica del teatro, ma per gli aspetti politici. In quella sala all'italiana bisognava incarnare le parole di uno storico che agli spazi come quello aveva restituito un'identità complessa, non sovrapponibile all'idea di un contenitore di spettacoli. Gli studi di Fabrizio Cruciani³ ci hanno indicato una possibilità: spostare lo sguardo dal palcoscenico alla platea, spazio di relazioni, sì, e concretamente, durante l'occupazione, luogo delle assemblee. Questo non significava limitare il Valle alla sua dimensione militante, privilegiare l'aspetto politico come traiettoria di indagine, ma dare concretezza all'assunto secondo il quale il teatro non corrisponde allo spettacolo, e non corrisponde all'edificio, né ad altri singoli elementi che ne sostanziano l'esistenza, ma è l'insieme di queste cose con diversi possibili rapporti combinatori. E questo insieme si pone in modo sempre diverso con la società. Rivolgere lo sguardo alla sala significava vedere attori e attrici al posto del pubblico o insieme con lui, testimoni non del teatro *del* presente, ma del teatro *nel* presente. Un teatro pieno, in assoluta controtendenza, occupato anche nel senso di riempito, non solo di eventi ma di una cittadinanza chiamata a partecipare che lo faceva anche nella veste canonica di piccola folla di spettatori paganti.

Guardando verso la platea, quello che accadeva sul palco assumeva un interesse nuovo. Se si fosse trattato di una fotografia, quell'insieme di sguardi rivolti verso il luogo di uno spettacolo invisibile, posto alle spalle del fotografo, avrebbe restituito dignità ed energia alla metà nascosta della sala. Ci si sarebbe chiesti: cosa guardano? Qualcosa che sta davanti o dentro ai loro occhi? Uno spettacolo che si svolge nel presente, o l'immagine del teatro del futuro? O ancora, il teatro che nel passato ha intessuto la gloria di quel palco, lasciato vuoto dalla soppressione dell'ETI, che ne era proprietario? Negli anni dell'occupazione la platea è stata spesso molto illuminata. Dibattiti, assemblee, incontri, laboratori, hanno costituito il cuore di una domanda collettiva sul ruolo e sul valore del teatro, sui diritti degli attori e degli spettatori, sulla formazione del pubblico e degli operatori, su cosa un

³ Mi riferisco in particolare a Cruciani (1992), il cui primo capitolo porta il titolo, significativo per la metafora proposta in questo intervento, *Il punto di vista*.

teatro pubblico dovrebbe fare, proporre, essere. L'occupazione era un consapevole movimento di trasformazione, il divenire di una metamorfosi. In termini gestionali, un momento di transizione. Una zona ad alta densità nel processo di riconfigurazione del teatro, e del Teatro, nella società contemporanea.

La scelta della messa a fuoco. Nitidezza e sfondi

Ciascuno degli studiosi coinvolti nella redazione del *Dossier* ha osservato l'occupazione del Valle da un'angolatura che determinava un rapporto tra il soggetto e lo sfondo. È lo studioso a restituire vita ai dettagli, ingrandendoli, isolandoli, accorciando o ampliando la profondità di campo del suo soggetto, ovvero donando acuta nitidezza, o una suggestiva sfocatura, agli elementi più vicini e più lontani sulla linea dello sguardo dell'osservatore. Cambiando lo sfondo, i contorni del Valle assumevano nuove forme.

Le origini dell'occupazione, i fatti e le relazioni che l'hanno resa possibile, il dialogo con gli occupanti, la geografia e la storia del Teatro Valle nella città di Roma.⁴ Il senso d'appartenenza, persone e mondi che si coagulano in un *noi* che scavalca la distinzione tra operatori e fruitori, tra teatranti e spettatori.⁵ Il linguaggio come sintomo, e l'occupazione del Valle come la mappa di un viaggio semantico che attraversa un'opera di narrazione del presente.⁶ Il teatro come «bene comune», il ruolo e il sostegno dei giuristi che avevano presieduto la Commissione sui Beni Pubblici e che hanno animato la Costituente dei Beni Comuni, il legame dell'occupazione con la vittoria referendaria contro la privatizzazione dell'acqua, e un nuovo popolo politicizzato che riempie palcoscenici pubblici abbandonati in diverse città d'Italia.⁷ Filiazioni, fratture e discontinuità del Valle con le altre occupazioni romane, dove il teatro si è nascosto tra le maglie dell'antagonismo, o si è fatto terreno di un dialogo controverso tra occupazioni e istituzioni.⁸ I cinque saggi si sono fatti carico di un'evidenza che l'indagine storica del presente ha reso accecante: non sono solo le tracce

⁴ Cfr. Francesca Romana Rietti, *Alle origini dell'occupazione*, in Di Tizio, Legge, Marenzi, Rietti e Sofia 2013. Rietti è Dottore di Ricerca – Università La Sapienza, archivista dell'Odin Teatret, docente a contratto all'Università dell'Aquila.

⁵ Doriana Legge (Dottore di Ricerca – Università dell'Aquila, musicista), *Una chiamata alle armi. Nuove modalità del Valle per un intervento culturale*, in Di Tizio, Legge, Marenzi, Rietti e Sofia 2013.

⁶ Raffaella Di Tizio (Dottoranda di Ricerca – Università dell'Aquila), *«Dalla protesta alla proposta»: il viaggio semantico del Valle occupato*, in Di Tizio, Legge, Marenzi, Rietti e Sofia 2013.

⁷ Gabriele Sofia (Dottore di ricerca La Sapienza/Parigi8, docente a contratto Université Paul Valéry Montpellier 3), *Politiche della contiguità. Riflessioni su teatro e beni comuni*, in Di Tizio, Legge, Marenzi, Rietti e Sofia 2013.

⁸ Samantha Marenzi (Dottore di Ricerca, docente a contratto, Assegnista – Università Roma Tre, fotografa), *Teatro, occupazioni e istituzioni. Geografia romana di un decennio*, in Di Tizio, Legge, Marenzi, Rietti e Sofia 2013.

che il teatro lascia ad essere eterogenee, i fatti stessi del teatro lo sono. L'assenza di opera che pone lo storico del teatro di fronte a documenti di diversa natura (la stessa che lo apparenta allo storico *tout court*) lascia supporre che in presenza dell'opera ci si troverebbe di fronte a qualcosa di unitario e compatto. Guardando a un fenomeno contemporaneo, studiandolo fuori dalla cronaca, appare con chiarezza che l'osservazione diretta non basta per rispondere alle domande che poniamo al teatro.

La discussione che il Valle ha sostanziato, riportando il teatro non solo al centro del dibattito su politica e società, ma al centro della città, nel dedalo dei palazzi del potere, riportava letteralmente in vita un monumento, ridava rilievo a una facciata piatta, e richiedeva di dedicare un'attenzione particolare alle ombre, che sole, in un'immagine bidimensionale, restituiscono un senso di profondità. Le zone d'ombra non sono solo parti oscure. Permettono di percepire la luce, la forma, la gradazione di toni e colori. Per ridare vita e spessore a un monumento non lo si può illuminare uniformemente, tutto.

La scelta della messa a fuoco partecipa a questo chiaroscuro capace di animare la pietra, le facciate del teatro del passato (cercando punti di luce e tracciando contorni nitidi sulle forme sfumate dal tempo) e di quello del presente (cercando le ombre in una scena troppo illuminata, troppo raccontata). L'occupazione del Valle come oggetto di ricerca storica poneva un problema inconsueto: un esubero di documenti. Un eccesso di tracce in continua moltiplicazione. La necessità, più ancora che di scegliere, di scartare.

La scelta del materiale. Selezione e omissione

I cinque scorci critici che formano il *Dossier* sui primi due anni di occupazione del Valle sono intervallati da schede che propongono dei materiali grezzi, brevemente introdotti e non commentati. La stessa importanza della metodologia di ricerca e della scrittura l'hanno avuta la selezione e il montaggio di documenti inevitabilmente destinati a fornire un quadro parziale e a indicare, proprio nella loro presunta oggettività, la traiettoria dello sguardo di chi li sceglieva. La selezione rivela la personalità del ricercatore più per i buchi che lascia che per i vuoti che riempie. La scelta dei materiali era in parte guidata dai temi dominanti dell'occupazione. La formazione prima di tutto, quella del pubblico, degli attori, dei drammaturghi e delle maestranze. La programmazione, che nel primo anno di inaspettata autogestione ha seguito un flusso quasi

improvvisato, volontariamente animato dalla quantità e dalla potenza più che dai singoli elementi che conteneva e portava con sé. La presenza imponente della musica. E le voci. Quelle di giornalisti e intellettuali che hanno dato spessore alla polemica sull'occupazione. Ma soprattutto quelle di alcune presenze significative del teatro internazionale del secondo Novecento che vedevano il Valle da lontano e mandavano segnali di sostegno, prestandoci gli occhi per osservare l'occupazione da posizioni molto diverse dalle nostre. È nella selezione dei materiali, nel tentativo di lasciar vibrare i documenti omessi nella sistemazione di quelli scelti, che si palesa lo spreco come fulcro della pratica della ricerca. Il lusso di un'attività quasi sempre solitaria, che nell'esperienza del *Dossier* ha goduto del privilegio dello scambio (dei materiali, dei pareri, dei saperi, dei ruoli di scrittore e lettore).

Se lo spreco nella ricerca è un lusso, lo spreco delle risorse è un crimine. Una miseria.

Oggi il Teatro Valle è chiuso. Nell'agosto 2014 gli occupanti hanno accettato di uscirne dopo una trattativa che ne garantiva il passaggio al Teatro di Roma e che prevedeva possibili collaborazioni tra la gestione comunale e la Fondazione Teatro Valle Bene Comune. Il tutto dopo una fase di lavori.

Il Valle è ancora vuoto. L'attenzione si è sgonfiata. Il *Dossier* sull'occupazione, una fotografia del teatro al presente, è già diventato un documento della storia del passato.

Bibliografia

Cruciani, Fabrizio

1992 *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari.

Di Tizio, Raffaella, Legge, Dorian, Marenzi, Samantha, Rietti, Francesca Romana e Sofia, Gabriele, a cura di

2013 *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, in «Teatro e Storia» (nuova serie), 34/2013, pp. 143-258.

Somaini, Antonio

2010 *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino.

VI

Riviste e archivi

Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza

di Giulia Taddeo

Il presente contributo intende compiere una rapida ricognizione intorno ad alcune modalità di narrazione storica sulla danza emerse nella stampa italiana del Primo Novecento, in particolar modo (ma, come vedremo, non solo) all'interno di riviste di argomento teatrale.

Se si osservano infatti le dinamiche di elaborazione concettuale e di produzione discorsiva attorno alla danza originatesi in Italia durante tutto il Novecento, ci si accorge di come la stampa – tanto quella specializzata quanto quella generalista – costituisca un luogo di indagine privilegiato non solo in relazione all'affermarsi di una certa pratica della critica, ma anche, per l'appunto, rispetto alla riflessione sulla nascita, sugli sviluppi e, in definitiva, sui caratteri (teorici, metodologici, stilistici) di quelle che sono generalmente etichettate come “storie della danza”.

Questo è possibile innanzitutto perché, notoriamente, quelli che si è soliti annoverare fra i primi, consistenti esperimenti di storiografia della danza si legano spesso, in Italia, all'operato di critici militanti (come Gino Tani, Luigi Rossi, Mario Pasi e Alberto Testa) che, sostanzialmente a partire dalla seconda metà del Novecento, hanno firmato non pochi e per molti versi pionieristici contributi sull'argomento,¹ sui quali, oggi, sarebbe forse necessario condurre una ricerca *ad hoc* che ne espliciti contesti e dinamiche costitutive, il tutto evidentemente sulla scorta delle ultime acquisizioni raggiunte dagli studi coreologici.²

L'attenzione per la stampa si rivela però ancor più decisiva a proposito del Primo Novecento, dal momento che in questa fase storica quotidiani e periodici rappresentano in Italia uno dei rarissimi luoghi di confronto culturale sulla danza, nei quali convergono approcci, intendimenti e progettualità diversi, ivi compresa, evidentemente, la tensione a parlare di danza “in forma di storia”, ricostruendone e problematizzandone, con diversi gradi di consapevolezza e rigore metodologici, le vicende passate: questo tipo di narrazioni, certo anche in ragione delle cornici

¹ I principali volumi di questi autori sono citati nella bibliografia conclusiva.

² Ci limitiamo a fornire qui qualche piccolo spunto proveniente dalle ricerche in danza di matrice italiana. Per una panoramica sugli sviluppi della storiografia della danza e delle sue relazioni con altri ambiti disciplinari nel secondo Novecento si veda sicuramente il denso saggio di Casini Ropa 2002-2003. Per quanto riguarda l'ambito degli studi coreologici occorre citare Nocilli e Pontremoli (a cura di) 2010. Sono poi certamente di riferimento i volumi Franco e Nordera (a cura di) 2005 e 2010. Un'attenta ricognizione delle pubblicazioni sulla danza in Italia dal 2000 a oggi è in Onesti 2011 e 2014.

editoriali che di volta in volta le ospitano, si caratterizzano non solo per brevità, frammentarietà e per un'estrema varietà nello stile e nei formati adottati, ma anche per una ben nota mancanza di specializzazione da parte degli autori.

Occorre infatti ricordare che per tutta la prima metà del secolo XX non si rintraccia, sulle pagine di quotidiani e periodici italiani, la presenza di una critica professionista, dato che, sulla stampa, a occuparsi di danza sono fondamentalmente i critici musicali, insieme a intellettuali (pensiamo al caso di Alberto Savinio) e uomini di teatro (come Anton Giulio Bragaglia) che si interessano all'argomento in maniera più o meno assidua e appassionata.

Ne consegue la quasi totale assenza di una produzione giornalistica professionista cui corrispondono, per converso, indicazioni estremamente precise circa l'atteggiamento che, su un livello più generale e diffuso, la cultura italiana ha assunto nei riguardi delle pratiche di danza: indipendentemente dal loro livello di professionismo, infatti, simili contributi giornalistici sono il risultato di un lavoro culturale spesso sì sconnesso e contraddittorio, ma comunque attivo e mai ingenuo, nel quale confluiscono, vicendevolmente stratificandosi, tendenze collettive e gusti personali, usi condivisi e aspirazioni individuali, fenomeni sociali e talenti singoli, stilemi di scrittura consueti e ricerche linguistiche singolari.

Tutto ciò emerge chiaramente anche nel caso delle narrazioni giornalistiche di taglio storico che qui consideriamo³ e che, seppur inserite in un panorama discorsivo spesso frastagliato e in molti punti oscuro, possono tuttavia essere indagate enucleando alcune attitudini ricorrenti: procederemo pertanto soffermandoci dapprima su due di esse e, in chiusura, presenteremo un esempio concreto che, singolarmente desunto da un ambito extra-teatrale e apparentemente in contraddizione rispetto alle ipotesi di categorizzazione che andiamo a proporre, finisce tuttavia per compendiarle.

Se dunque si osserva il raggio d'azione ricoperto dalle narrazioni storiche qui in esame e se, al tempo stesso, ci si interroga sulle direzioni da esse assunte in termini di definizione ed esposizione della materia trattata, si possono forse isolare due macro-categorie di riferimento, certo non rigide ed esaustive e sicuramente tendenti a compenetrarsi l'un l'altra.

³ Restringendo il campo alle riviste di argomento teatrale, si rintracciano spesso su testate come *Comoedia* (con la presenza, in alcuni momenti simultanea, di figure come quelle di Anton Giulio Bragaglia, dello scrittore e giornalista Marco Ramperti e del critico di danza Paolo Fabbri), *Scenario* (dove, oltre a quelle già menzionate, compaiono anche firme come quella di Bruno Barilli) e, più avanti, *Sipario* (con i contributi di personalità del mondo teatrale come Vito Pandolfi e Alessandro Fersen).

Da un lato, infatti, ci si trova dinanzi a contributi di carattere storico che sembrano concepire il passato cui si rivolgono come un tempo ormai chiuso e fundamentalmente privo di connessioni col presente, e ciò sia che il discorso si concentri su una particolare epoca, sia che tenti una ricognizione, potremmo dire, “dalle origini al tempo presente”, la cui logica rigorosamente diacronica attraversa, rimanendo solo sulla soglia della contemporaneità, contesti e culture differenti.

Dall’altro lato, si rintracciano invece indagini che, attente a un passato decisamente più prossimo, nascono dichiaratamente dall’esigenza di costruire un aggancio con il proprio tempo attraverso il prisma, di volta in volta, della celebrazione, della divulgazione e della sistematizzazione critica, il tutto, evidentemente, muovendo da un’istanza di contestualizzazione ed esegesi della attualità che vede nella narrazione storica un fondamentale paradigma critico e teorico.

Per quanto riguarda la prima categoria, in special modo nel caso delle storie “dalle origini al tempo presente”, occorre precisare sin da subito come essa includa forme di narrazione forse maggiormente diffuse nel secolo XIX (come accade nelle gazzette letterarie), le quali, per quanto estremamente rare nella stampa del Primo Novecento, tornano tuttavia a manifestarsi in maniera imprevista, come nell’esempio che si porterà in chiusura. È comunque indubbio che questo tipo di testualità trovi maggiore riscontro in pratiche discorsive diverse da quella giornalistica, quali gli *excursus* storici posti in apertura dei manuali di ballo di inizio secolo (spesso frutto della ristampa o della riedizione di testi tardo-ottocenteschi, come nel caso dei popolari testi di Gavina o De’ Fiori), il ben noto volume di Gaston Vuillier dal titolo *La danza* (tradotto in italiano a un anno dalla sua pubblicazione in lingua francese e offerto in dono, nel 1899, agli abbonati del *Corriere della sera*) e, seppur in misura decisamente minore dato l’approccio fortemente critico dell’autore, il celebre *Le regine della danza nel secolo XIX* di Gino Monaldi pubblicato nel 1910, il quale rappresenta comunque un esempio singolare rispetto al presente discorso, perché consiste nella ripubblicazione (con aggiunte) di una serie di articoli pubblicati dall’autore sulla dotta rivista «Nuova Antologia» fra il 1907 e il 1908 con il titolo *La danza nel secolo XIX*.⁴

Indagando tempi anche molto remoti, allora, queste narrazioni si costruiscono quasi

⁴ La serie di articoli giornalistici su cui si basa il volume è *La danza nel secolo XIX*, in «Nuova Antologia», 1 aprile 1907-16 marzo 1908. In particolare: Vol. CXXVIII, serie V, 1 aprile 1907; Vol. CCXXXIX, serie V, 16 maggio 1907 e 16 giugno 1907; Vol. CXXX, serie V, 16 agosto 1907; Vol. CXXXI, serie V, 16 ottobre 1907; Vol. CXXXII, serie V, 1 dicembre 1907; Vol. CXXXIII, serie V, 16 gennaio 1908 e 16 marzo 1908.

esclusivamente sul rimando, per la verità piuttosto ricco, a documenti scritti – siano essi poetici e letterari (con riferimenti che spaziano dalla poesia greca e latina alle Sacre Scritture, dalla *Divina Commedia* ai testi di Diderot o di Spencer) ma anche filosofici o tecnici (come nel caso della manualistica quattro-cinquecentesca o delle *Lettres sur la danse* di Noverre) – i quali, certo ampiamente e dottamente citati, non sono sempre sottoposti a una vera e propria critica delle fonti. Simile tendenza alla citazione più o meno erudita e curiosa mostra però al proprio interno non poche incrinature, da cui trapelano (ed è questo l'aspetto senza dubbio più interessante) alcune spinte all'interpretazione e alla valutazione della materia trattata che, talvolta suggerite dalle fonti stesse, appartengono di fatto anche alla cultura italiana primonovecentesca: forse in ragione del carattere necessariamente piacevole del testo giornalistico, della sostanziale impreparazione degli autori e, non da ultimo, dei pregiudizi legati alla “bassa” (perché corporea) arte della danza, è infatti particolarmente evidente la presenza di veri e propri “miti” che, quasi configurandosi come modelli operativi, guidano e plasmano questo tipo di narrazione storica sulla danza, spesso conferendo a ogni epoca un proprio specifico carattere o, per utilizzare un termine caro alla storiografia del secolo XIX, uno “spirito”.

Tra queste tendenze alla mitizzazione, certo la più frequente è quella relativa alle “origini” della danza, le quali, affondando le proprie radici nella notte dei tempi, sono sovente rintracciate in una sorta di elementare bisogno dell'uomo, a metà fra l'urgenza di dar sfogo a pulsioni meramente corporee e quella di esprimere, attraverso il corpo, i moti dell'anima. Altrettanto ricorrente, giusto per fare qualche esempio, è l'idea che, nonostante i numerosi divieti e restrizioni cui è stata sottoposta nel corso della storia, la danza continui a resistere ed essere amata e praticata (una specie di “mito della persistenza”) o, ancora, sono frequenti le immagini relative alla natura totalizzante (e per certi versi irrazionale) della passione per la danza, coinvolga essa gli spettatori o gli stessi danzatori (quasi un “mito dell'eccesso”). A questi si aggiungano i riferimenti a forme dell'immaginario certo ampiamente diffuse anche su scala internazionale e con implicazioni socio-culturali che qui non è possibile indagare, come il mito della Grecia antica (luogo ideale in cui la danza è, al contempo, arte, educazione e pratica di vita), quello dell'esotismo (l'Oriente sensualmente religioso), della morte (le danze macabre) o delle “divine” del balletto ottocentesco, oggetto di venerazione ed entusiasmi senza pari.

Si tratta, in definitiva, di discorsi che procedono per tipizzazioni e semplificazioni ricorrenti e che,

quasi echeggiandosi gli uni con gli altri, finiscono, da una parte, per banalizzare certamente il proprio oggetto e le proprie procedure di indagine ma, dall'altro, riescono a veicolare una rappresentazione della danza che, seppur profondamente mitizzata e al contempo stereotipata, non può certo essere ritenuta ingenua o inconsapevole.

Pratica corporea percepita come moralmente ambigua e raramente annoverata fra le arti, nell'Italia del Primo Novecento la danza sembra non soltanto indegna di figurare al centro di narrazioni storiche metodologicamente rigorose, ma, specie in ragione della controversa situazione estetico-produttiva che connota i primi decenni del secolo,⁵ necessita anche di trovare forme di testualità che ne rinsaldino la popolarità e ne trasmettano la memoria su larga scala, il tutto ricorrendo, ove necessario, anche al potere normalizzante dello stereotipo, capace di imprimersi agevolmente nel ricordo collettivo magari rinforzando punti di vista, opinioni e convinzioni sull'arte di Tersicore solo tacitamente accettati ma non per questo meno diffusi e determinanti.

Passiamo ora all'altra ipotetica categoria di narrazioni storiche menzionata in apertura, quella, cioè, che si rivolge a un passato relativamente lontano (difficilmente, infatti, ci si spinge oltre l'Ottocento) al fine di stabilire connessioni e agganci con il tempo presente. È proprio nella contemporaneità che, infatti, debbono essere ricercati gli spunti di partenza per questo tipo di elaborazioni discorsive, si tratti della stesura di necrologi (per i quali, dunque, occorre ricostruire il percorso umano e artistico del personaggio scomparso), della celebrazione di ricorrenze e anniversari (numerosi sono i contributi su Maria Taglioni, dal momento che, rispettivamente nel 1932 e nel 1934, si celebra il centenario della *Sylphide* e il cinquantenario della morte della danzatrice)⁶, della presentazione di nuovi balli teatrali (per lo più di stampo tradizionale, che si vuole spesso mettere in relazione, stabilendo dunque una diretta filiazione, con i capolavori del secolo precedente) o quella di artisti magari non particolarmente noti in Italia e che, spesso celebri all'estero, necessitavano di essere inquadrati storicamente dinanzi al pubblico italiano. Quasi in

⁵ Agli straordinari sconvolgimenti che connotano questo momento storico – si pensi almeno alla Grande Guerra e all'affermazione del regime fascista – fa da contraltare, sul piano delle pratiche di danza, un momento di notevole difficoltà, caratterizzato non solo dal tramonto del ballo tardo-ottocentesco, ma anche da generali difficoltà produttive, evidente crisi creativa e difficili aperture rispetto a quanto andava accadendo nel resto d'Europa (come nel caso della complessa relazione instaurata con i Ballets Russes di Sergej Djagilev o con le esperienze della "danza d'espressione" di matrice mitteleuropea). Su questi aspetti si vedano almeno: Carrieri 1946; Gatti 1954; Piccolo 2009; Poletti 2011; Vaccarino e Doglio 1993; Carandini e Vaccarino 1997; Veroli 1996 e 2001.

⁶ Tra questi è certo degno di nota quello firmato il 12 marzo 1932 dal critico Paolo Fabbri sul quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera» e intitolato *Maria Taglioni e il centenario de "La Sylphide"*. Il testo sarebbe stato poi ripubblicato sul numero unico di saggio della rivista *La danza* curata dallo stesso Fabbri insieme a Walter Toscanini nel giugno 1932. Anton Giulio Bragaglia avrebbe invece celebrato il cinquantenario della morte della danzatrice in *Maria Taglioni e il balletto romantico*, in «Comoedia», anno XVI, n. 9, settembre 1934.

filigrana rispetto a questo eterogeneo complesso di discorsi è comunque possibile individuare un'operazione critico-analitica ricorrente e trasversale, dato che, proprio mediante l'aggancio al passato, si tenta di perimetrare il panorama coreico coevo non solo individuando alcune fondamentali tipologie di danza (a proposito delle quali si potrebbe forse parlare di "generi")⁷ ma anche stabilendo, a partire da esse, relazioni di maggiore o minore prossimità rispetto alla cultura, quella italiana, che di queste stesse categorizzazioni si fa produttrice. Strumento di esegesi del presente, cioè, il discorso storico espone programmaticamente anche punti di vista e opinioni condivisi socialmente, appartengano essi ai (rarissimi) "specialisti" del settore (fondamentalmente divisi, specie a partire dagli Anni Venti, fra modernisti e classicisti)⁸, ai cronisti, agli intellettuali e, infine, al grande pubblico.

Prova di questo può forse essere rintracciata soffermandosi sul tipo di fonti alla base delle narrazioni in questione. Oltre ai documenti scritti – costituiti da saggi e biografie d'artista, volumi di critica ed estetica della danza (si pensi almeno all'ampio riferimento al critico e studioso André Levinson), contributi di taglio storico, come quello già citato di Monaldi, e, in misura nettamente minore, cronache – gli autori mostrano di attingere ripetutamente anche alla propria memoria personale e a quella collettiva, mescendo così il rimando alle fonti, ancora una volta non necessariamente sottoposte ad attenti procedimenti critici, con giudizi e considerazioni personali e, talvolta, giungendo a porre le indicazioni provenienti dal supporto documentale al diretto servizio di prospettive individuali o, comunque, parziali.

Più che di un'indagine storica, allora, si è forse in presenza di un processo di «traduzione culturale»⁹ in virtù del quale personaggi, percorsi e tendenze artistiche del passato sono ridisegnati e, in parte, manipolati dal discorso giornalistico al fine di apparire agevolmente fruibili e maggiormente riconoscibili per il pubblico dei lettori italiani, il tutto arrivando a costruire, forse inconsapevolmente, una sorta di "tradizione" – ancora *in nuce* – dei discorsi *italiani* sulla danza e

⁷ Non v'è qui tempo di entrare nel merito di questa fondamentale problematica. Occorre tuttavia suggerire come il discorso giornalistico italiano elabori e impieghi ripetutamente, per tutto il Primo Novecento, tre fondamentali categorie – quasi delle rudimentali etichette critiche – attraverso le quali inquadrare e descrivere il variegato panorama internazionale delle pratiche di danza: il "ballo italiano", legato alla tradizione ballettistica nazionale di matrice ottocentesca; il "ballo russo", identificato con i percorsi artistici dei *Ballets Russes* e dei numerosi epigoni; le "danze libere", associate a una densa molteplicità di sperimentazioni coreiche, da quelle di Isadora Duncan e Émile Jacques-Dalcroze fino all'*Ausdruckstanz* di provenienza mitteleuropea.

⁸ Su questo punto si rimanda a Veroli 2001 e a Taddeo 2013 e 2015.

⁹ I meccanismi culturali della traduzione sono notoriamente al centro della riflessione semiotico-culturale, in particolare nei casi di Jurij Lotman e Umberto Eco. Un'agile e attenta panoramica su quest'ambito disciplinare è contenuta in Lorusso 2010. Per ulteriori (e certo non esaustivi) riferimenti agli studi degli autori appena citati si veda la bibliografia conclusiva.

sulla sua storia.

Dinanzi alla concretezza dell'analisi, dalla quale tuttavia prendono le mosse, le categorizzazioni fin qui proposte non possono che essere smussate e stemperate, come si comprende se si esamina il numero unico della rivista romana «Storia di ieri e di oggi» del 15 agosto 1941, caso singolare, forse ingenuo e per certi versi superficiale, di narrazione storica sulla danza “dalle origini al tempo presente”.

Periodico attivo dal 1939 al 1942 e ufficialmente diretto dal giornalista Vittorio Gorresio, *Storia di ieri e di oggi* era in realtà affidato alle cure del disegnatore, pittore, giornalista e direttore Leo Longanesi, in quel periodo reduce dalla rocambolesca soppressione del celebre rotocalco *Omnibus* e sulle cui convinzioni politiche, chiaramente, non v'è tempo di soffermarsi in questa sede.¹⁰ Si trattava di una rivista di divulgazione storica fondamentalmente articolata lungo il doppio binario del racconto verbale e di quello fotografico, affidato, quest'ultimo, all'occhio astuto di Longanesi e sapientemente manipolato (attraverso colorature, collages e accostamenti inusuali) al fine di veicolare messaggi, tanto indiretti quanto incisivi, sulla situazione politica e culturale coeva.

Inserito in un'annata interamente organizzata per approfondimenti tematici (tra i quali uno sulla moda e uno sul cinema)¹¹, il numero dedicato alla danza è frutto della penna di non specialisti (fra i quali spicca, dacché ne redige più della metà, la firma di una vera e propria “scoperta” longanesiana, Irene Brin)¹² e si compone di contributi che risultano sia decisamente improntati su modelli preesistenti – come il già menzionato volume di Gaston Vuillier, di cui ricalcano interamente la struttura, ma anche quelli di Gavina e Monaldi, tutti riccamente citati – sia caratterizzati dalla presenza dei “miti” menzionati in precedenza, il tutto quasi a dimostrare, nel massiccio recupero di formule e immagini altrui, una sorta di indolenza critico-teorica certo caratteristica, seppur con le dovute e talvolta illustri eccezioni, del discorso giornalistico sulla danza di tutta la prima metà del secolo XX.

L'aspetto in virtù del quale questa pubblicazione sembra però rifuggire da rigide categorizzazioni riguarda, come sempre nel caso dei periodici di Longanesi, la componente iconografica. Essa,

¹⁰ Su Longanesi citiamo almeno Montanelli e Staglieno 1985; Appella, Longanesi e Vallora 1996; Liucci 2002. Risulta poi di estremo interesse, per inquadrare la figura di Longanesi nel mondo giornalistico-editoriale italiano fra le due guerre, vedi De Berti e Piazzoni 2009.

¹¹ Si tratta in particolare del numero intitolato *Cinema* del 15 febbraio e di quella dal titolo *La moda* del 30 dicembre.

¹² Irene Brin scrive sulla rivista anche sotto pseudonimi quali Maria Del Corso. Fra le raccolte in volume degli articoli di Brin occorre ricordare almeno: Brin 1994 e Brin 2001.

arricchita dalla presenza di ampie didascalie, procede parallelamente rispetto a quella verbale, prendendo peraltro in carico – seppur nel rispetto, è bene notarlo, di una generale gradevolezza dell’impaginazione – quell’operazione di rimando al panorama coreico coevo che è stata già suggerita e che non è fondamentalmente dato di rintracciare fra le righe del testo. Due esempi in particolare possono chiarire questo punto: da un lato, nella sezione dedicata alle *Danze greche e romane*, ci si trova di fronte all’accostamento di immagini legate alla statuaria e alla pittura antica con fotografie raffiguranti le reinterpretazioni novecentesche di simili danze che, com’è noto, avevano ampiamente caratterizzato i primi decenni del Novecento; dall’altro lato, decisamente più interessanti risultano le pagine sulle cosiddette *Danze moderne*, nelle quali testo e immagini procedono in maniera davvero parallela.

La parola, infatti, si rivolge fondamentalmente alle moderne danze di società – dato che, sia detto almeno per inciso, la trattazione della danza teatrale novecentesca è riservata ai capitoli intitolati *Danze nell’opera* e *Ballo russo*, certamente ricalcati sugli esempi di Vuillier e Monaldi e, forse, anche sulla biografia di Nijinsky pubblicata dalla moglie Romola¹³ – mentre le immagini ritraggono, quasi per contrasto, numerosi artisti della danza moderna di matrice mitteleuropea (fra i quali Mary Wigman), il tutto senza mai trascurare accostamenti con visioni di altre epoche (si rintraccia, ad esempio, la presenza di un disegno di Watteau) finalizzati a mostrare implicitamente le analogie che, accanto alle grandi differenze, caratterizzano spesso le modalità di gestione (specie attraverso le “pose”) del corpo danzante.

La compresenza palese, all’interno di una rivista non specializzata in ambito teatrale, di queste due possibilità di praticare la storia della danza rende forse ancor più evidente quella modalità fondamentalmente duplice di concepire il discorso storiografico suggerita fino a questo punto e tesa, si può dire, fra erudizione e cronaca; nella seconda metà del Novecento, essa troverà una prima, significativa sintesi all’interno delle riviste di argomento teatrale,¹⁴ specie, come si diceva all’inizio, mediante il consolidarsi (ancora impensabile nella prima metà del secolo) dell’operato dei critici militanti, nelle cui trattazioni di carattere storico il ruolo di “testimoni” si fonde con l’aggiornamento e la ricerca bibliografica.

¹³ La prima edizione in inglese di *Nijinsky by Romola Nijinsky his wife* risale al 1933.

¹⁴ La prima, pionieristica rivista italiana interamente dedicata alla danza nella seconda metà del Novecento è *Balletto*, pubblicata a Roma a cura di Adriano H. Luidjens fra il 1955 e il 1962. Bisognerà tuttavia attendere gli anni Ottanta per l’affermazione di testate interamente consacrate alla danza.

Si tratta, chiaramente, di un processo lungo, particolarmente lento e forse passabile al vaglio, oggi, dell'indagine storiografica proprio attraverso il ripensamento dei "miti" menzionati sin qui (a partire, magari, proprio da quello delle "origini"), il tutto senza mai dimenticare che ogni discorso storico può essere apprezzato e interrogato, al di là del rigore teorico-metodologico che di volta in volta lo sorregge, in ragione del fatto che, al proprio interno, esso conserva le tracce del lavoro culturale grazie al quale, nel parlare di danza, ogni società (e in questo caso quella italiana) ha inevitabilmente parlato anche di se stessa, quasi cogliendosi e ritraendosi nell'atto stesso di guardare, pensare, raccontare e, in un certo senso, desiderare l'arte di Tersicore.

Bibliografia

Appella, Giuseppe, Longanesi, Paolo e Vallora, Marco

1996 *Leo Longanesi (1905-1957): editore, scrittore, artista*, Longanesi, Milano.

Brin, Irene

1994 *Cose viste: 1938-1939*, Sellerio, Palermo.

2001 *Usi e costumi: 1920-1940*, Sellerio, Palermo.

Carandini, Silvia e Vaccarino, Elisa

1997 *La Generazione Danzante*, Di Giacomo, Roma.

Carrieri, Raffaele

1946 *La danza in Italia 1900-1950*, Editoriale Domus, Milano.

Casini Ropa, Eugenia

2002 – 2003 *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture Teatrali», nn. 7-8.

De Berti, Raffaele e Piazzoni, Irene, a cura di

2009 *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino, Milano.

De' Fiori, Mario

1908 *Il ballo: manuale completo dei balli di etichetta e di famiglia*, Salani, Firenze [1° ediz. 1895].

Eco, Umberto

1991 *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

2011 *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano.

Franco, Susanne e Nordera, Marina, a cura di

2005 *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, UTET, Torino.

2010 *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografia della storia*, UTET, Torino.

Gatti, Guido Maria

1954 *Cinquant'anni di opera e balletto in Italia*, Bestetti, Roma.

Gavina, P.

1905 *Il Ballo. Storia della danza, balli girati, contraddanze, cotillon, danze locali, feste di ballo, igiene del ballo*, Hoepli, Milano.

1914 *Il ballo*, Hoepli, Milano.

Liucci, Raffaele

2002 *L'Italia borghese di Longanesi: giornalismo, politica e costume negli anni '50*, Marsilio, Venezia.

Lorusso, Anna Maria

2010 *Semiotica della cultura*, Laterza, Roma-Bari.

Lotman, Jurji

1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.

1994 *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia.

2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Meltemi, Firenze.

Lotman, Jurji e Uspenskij, Boris

1975 *Tipologie della cultura*, Bompiani, Milano.

Monaldi, Gino

1910 *Le regine della danza nel secolo XIX*, F.lli Bocca, Torino.

Montanelli, Indro e Staglieno, Marcello

1985 *Leo Longanesi*, Rizzoli, Milano.

Nocilli, Cecilia e Pontremoli, Alessandro, a cura di

2010 *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma.

Onesti, Stefania

2011 *Bibliografie. Italia 2000-2011*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 1/2.

2014 *Scaffale bibliografico. Italia 2011-2014*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 7.

- Pasi, Mario
1983 *La danza e il balletto: guida storica dalle origini a Béjart*, Giunti-Martello, Firenze.
- Piccolo, Ilaria
2009 *Ileana Leonidoff: lo schermo e la danza*, Aracne, Roma.
- Poletti, Silvia
2011 *Il Novecento*, in José Sasportes, a cura di, *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino, pp. 251–306.
- Rossi, Luigi
1972 *Storia del Balletto*, Cappelli, Bologna.
- Taddeo, Giulia
2013 *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4.
2015 *Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 7.
- Tani, Gino
1983 *Storia della danza dalle origini ai giorni nostri*, Leo S. Olschki, Firenze.
- Testa, Alberto
2005 *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma.
- Vaccarino, Elisa e Doglio, Vittoria
1993 *L'Italia in ballo*, Di Giacomo, Roma.
- Veroli, Patrizia
1996 *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Libreria Italiana Musicale, Lucca.
2001 *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, Edimond, Perugia.
- Vuillier, Gaston
1899 *La danza*, pubblicazione del «Corriere della sera», Milano, 1899 (ed.or. *La danse*, Hachette, Paris 1898).

Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali “Performing Arts”

di Donatella Gavrilovich

In Italia ci si è posti il problema legislativo della conservazione e valorizzazione dei beni teatrali solo alcuni anni dopo la Conferenza generale dell’UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, svoltasi a Parigi nel 2003. Ma molto lavoro è ancora da fare per sensibilizzare le istituzioni statali circa l’importanza di questa nostra eredità teatrale. Molti schizzi di scena, figurini, costumi, documenti e altri materiali custoditi soprattutto presso fondazioni, collezioni ed enti privati attendono non solo di essere catalogati, ma addirittura archiviati con conseguenze facilmente immaginabili per la loro tutela e salvaguardia. Non essendo riconosciuta allo spettacolo teatrale la dignità di ‘opera d’arte totale’, le sue parti sono state smembrate e disseminate in luoghi diversi, riadattate o trasformate a seconda della necessità oppure distrutte per mancanza di spazi. Solo dopo l’appello mondiale alla conservazione della memoria del patrimonio culturale mediante la digitalizzazione a tappeto dei beni librari ed artistici, e soprattutto grazie alla politica della Comunità Europea che finanzia progetti per l’applicazione delle nuove tecnologie della comunicazione per la salvaguardia, conservazione e diffusione della conoscenza dei beni culturali nazionali, in Italia si è risvegliato un serio interesse anche nei riguardi dei beni teatrali.

In realtà uno dei primi tentativi di raccolta e digitalizzazione di tutti i materiali e i documenti degli spettacoli di una stessa compagnia teatrale (1993) fu realizzato da Franca Rame che già nel 1995 mise in rete l’Archivio Dario Fo - Franca Rame. Da allora ad oggi molte altre istituzioni hanno creato i loro archivi digitali teatrali: ultimo esempio degno di nota è il database del Teatro Stabile di Torino, inaugurato nel maggio 2015. In generale tutti i database esistenti sono creati come contenitori di documenti e materiali, prodotti da uno stesso ente, che li raccoglie e li ordina secondo criteri autonomi. I testi teatrali, i copioni, le lettere, le fotografie, i figurini, gli schizzi di scena, gli spartiti, ecc. riprodotti in formato digitale, sono ordinati per settori di appartenenza. Ognuno di essi è accompagnato da una scheda con metadati essenziali, che lo analizza come se si trattasse di un ‘pezzo’ unico, cioè di un elemento dotato di certe caratteristiche e indipendente dal contesto per il quale è stato creato. In realtà, l’applicazione delle nuove tecnologie per la

conservazione del bene culturale replica gli stessi procedimenti e si basa sulle stesse modalità di archiviazione, catalogazione e fruizione degli archivi tradizionali. Certamente, la ricerca del documento e/o dell'oggetto catalogato è facilitata, così come è possibile moltiplicare i campi a seconda della necessità per inserire ulteriori informazioni. Ma tutto questo *cui prodest?* Sicuramente alle fondazioni, alle istituzioni, ai musei pubblici e privati, che hanno come necessità primaria la salvaguardia, la conservazione e la valorizzazione dei beni posseduti.

Gli archivi, tradizionali o digitali, sono semplici contenitori di dati fisici e di questi lo studioso ha bisogno come punto di partenza della sua ricerca. Se però cambiamo punto di vista, mettendoci nei panni dell'utente, ci accorgiamo che questa modalità di archiviazione non soddisfa le sue necessità. Tanto più se egli si interessa di un bene culturale complesso come lo spettacolo teatrale, per il cui studio è necessario raccogliere un'ampia e diversificata documentazione che spazia in ambiti artistici ben distinti e inquadrati rigidamente all'interno del proprio settore di competenza scientifica. Partendo da questo stato dell'arte e dall'esigenza di studiosa di storia del teatro, che ha bisogno di ricomporre l'unità smembrata dello spettacolo, mi sono chiesta se ci fosse un modo per raccogliere e collegare logicamente i dati grazie alle nuove tecnologie dell'informazione. Mi sono resa conto che era necessario fare un salto di qualità passando dai dati fisici ai dati logici, cioè a informazioni collegate tra di loro secondo una struttura complessa (ontologia dei dati).

L'idea di questa rivoluzione copernicana che capovolge l'uso abituale del database, concentrando l'attenzione sulle esigenze dell'utente piuttosto che sugli oggetti e i documenti da archiviare, era già nata in Italia nel lontano 1983 quando Eugenio Battisti¹ iniziò a sperimentare un nuovo sistema di catalogazione dei beni culturali con l'utilizzo del computer.

«Con questi *software*, scrisse Battisti, di cui attualmente il migliore è ritenuto da molti Dbase III plus,² è possibile sezionare ogni manufatto in parti il più possibili minute, ma omogenee e significative, in modo da paragonarlo sia nei dettagli che nell'insieme, ad altri simili o diversi, e ricavarne tabelle di concordanze o quantitative, e se si vuole dei grafici. [...] Contrariamente che nella schedatura cartacea la *structure*³ può essere modificata all'infinito durante il lavoro e

¹ Eugenio Battisti (Torino 1924 - Roma 1989) fu un esperto di storia dell'arte e dell'architettura. Ha insegnato presso molte università italiane, in particolare dal 1983 al 1989 presso l'Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata' e anche straniere (Pennsylvania State University, North Caroline State University). Cfr. <http://digilander.libero.it/battistifm/ebattisti.htm>

² Cfr. Battisti 1988.

³ All'epoca con il termine *structure* si intendeva la lista dei *fields* cioè quelli che oggi chiamiamo complessivamente "metadati".

dopo [...]» (Battisti e Buono 1988: 95).

L'elaboratore doveva essere utilizzato non solo per incamerare un numero infinito di dati, ma anche per offrire la possibilità di incrociarli e di compararli simultaneamente. La capacità di escogitare una *structure* sempre più complessa in grado di soddisfare le richieste di un utente specializzato, qual è lo storico dell'arte, era l'obiettivo. Per raggiungerlo, non era necessaria solo la pratica del programmatore: esso doveva essere il risultato della ricerca sperimentale di esperti di vari settori: «La strategia di ricerca prevista è non quella dell'inventario, ma quella della curiosità storica, della comparazione su grande scala, in base ad associazioni rare e sperimentali» (Battisti e Buono 1988: 99). Le catalogazioni, fatte con Dbase III plus, diedero per quei tempi risultati incredibili. Per ogni scheda furono fatti 128 *fields* che consentirono di creare 128 incroci per 128; a loro volta, questi potevano essere moltiplicati aprendo contemporaneamente 10 *files*.

L'analisi critica di un manufatto artistico o architettonico da parte dello studioso fu così potenziata grazie all'uso dell'elaboratore. Fu compilato inoltre un dizionario terminologico, che forniva concordanze e ricorrenze dei lemmi con lo scopo di costituire un database consultabile mediante un lemmario comprensibile a livello internazionale. Purtroppo nel 1989, alla morte di Eugenio Battisti, tutto questo immenso lavoro fu abbandonato e dimenticato. Solo ora se ne può comprendere l'importanza grazie agli studi legati all'applicazione delle nuove tecnologie dell'informazione. Da qui è partita la mia riflessione: un modo, se vogliamo, di recuperare e preservare la memoria dell'attività di ricerca di un pioniere nel campo dei beni culturali e dell'informatica.

L'esperienza di Battisti in ambito storico artistico, in realtà, ben si adatta e può essere applicata in quello storico teatrale. Il testo, la scena, l'attore, le luci sono come i punti, le linee, i colori di un dipinto. Essi esistono in funzione della composizione scenica, così come punto, linea, colore e superficie concorrono a creare una composizione pittorica. Studiare, conservare o esporre le varie componenti separatamente e indipendentemente dalla 'composizione' scenica significa negare dignità e valore al prodotto finale, che esse hanno concorso a creare. Lo spettacolo è un'opera d'arte totale, di cui ogni elemento è parte costituentente, creato con una funzione ben precisa. Partendo da questo presupposto, ci si rende conto che è di fondamentale importanza cambiare punto di vista. Lo studioso di teatro deve appropriarsi di una metodologia di ricerca simile a quella

dell'archeologo, che raccoglie i resti sparsi e cerca di far apparire davanti agli occhi del fruitore qualcosa che non esiste più. Bisogna ricreare il contesto originario per dare così significato e importanza al singolo "pezzo", che da solo non può esprimere nulla di più della sua stessa esistenza. E nello stesso modo, in particolare parlando di archiviazione e di catalogazione, i dati 'fisici' di ogni elemento della rappresentazione non ci diranno nulla, se ad essi non sarà aggiunta l'analisi esplicativa del contesto culturale nel quale sono stati creati. Se bisogna ricomporre e rendere comprensibile l'intero, così come accadde per la sua creazione originaria, è necessario che lo studio e la catalogazione dei beni teatrali siano fatti da un *team* di persone competenti disposte a comunicare e a interagire tra loro proficuamente.

Negli anni 2010-11 assegnai una tesi magistrale sperimentale sul tema della catalogazione del costume teatrale, richiedendo che la schedatura fosse strettamente collegata alla ricostruzione storica dello spettacolo. La rappresentazione prescelta fu *Il Principe Costante* di Calderon de la Barca, andato in scena nel febbraio 2002 presso il Teatro Fabbricone di Prato, con regia, scenografia e costumi di Pierluigi Pier'Alli, di cui i figurini e gli abiti di scena sono conservati a Roma presso *Fondazione e sartoria cineteatrale Annamode*.

Il primo problema fu la scelta della modalità di catalogazione del costume teatrale. L'archivio cartaceo e digitale della Fondazione riportava solo dati sommari e note tecnico-strutturali dei costumi ivi conservati. Seguiva criteri propri, legati alla necessità di archiviazione del bene posseduto come, d'altronde, tutti gli enti e le imprese private. Mettendo a confronto la scheda dell'archivio della fondazione con quella appena varata nel 2010 dal MIBAC per la catalogazione di vestimenti antichi e contemporanei (Scheda VeAC) (Butazzi, Damiani, Giffi, Orsi Landini e Schoenholzer Nichols 2010), saltò subito agli occhi la totale mancanza di qualsiasi riferimento all'ambito dello spettacolo. La VeAC era stata progettata da un *team* di storici dell'arte e del costume, che per via della loro formazione specialistica non avevano dato alcun peso alla funzionalità dell'abito di scena. Per loro era semplicemente un abito con una certa foggia e un certo stile. In questo modo il costume subiva una mutazione o, meglio, uno straniamento dalla sua funzione originaria e si spogliava del "segno visivo", carico di quel significato con il quale era stato ideato e indossato sulla scena. Il costumista o lo storico del teatro nel leggere una tale scheda non avrebbero trovato nulla che avrebbe potuto interessarli.

Era necessario creare un nuovo modello di catalogazione, che permettesse di inserire in modo

logico e pertinente tutti i singoli e sparsi elementi di uno spettacolo ricostruendone l'unità originaria.

Questa mia idea fu esposta durante *2nd International Conference on Information Technologies for Performing Arts, Media Access and Entertainment* nell'aprile 2013 a Porto (Portogallo), riscuotendo un grande interesse da parte dei colleghi della St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics and Optics (ITMO) che stavano lavorando alla ricostruzione dello spettacolo in immersione di realtà virtuale. L'anno successivo fui invitata come *visiting professor* presso l'Ateneo piombo-borghese per esporre i risultati del mio lavoro e concordare un piano di attività comune. Per l'occasione creai un PowerPoint che esemplificava la struttura e il funzionamento del software da realizzare, poi depositato presso la SIAE come idea creativa. Cominciò così la collaborazione con Artem Smolin, direttore del Graphic Technologies Department ITMO, che nel corso di questi ultimi anni si è sviluppata secondo due direttrici di ricerca per l'applicazione delle nuove tecnologie in ambito storico teatrale.

Una ha come fine la diffusione dell'eredità teatrale a una fascia di utenza molto grande e diversificata, che non possiede conoscenze specifiche. L'obiettivo è semplificare e rendere piacevole l'accesso alle informazioni senza renderle banali, privilegiando la ricostruzione virtuale.⁴

L'altra focalizza l'attenzione sulla possibilità di far dialogare gli archivi digitali per produrre una raccolta dei dati articolata logicamente. Essa si rivolge a una fascia di utenza costituita da studiosi, professionisti, amatori. E su questa direttrice di ricerca io ho innestato e sviluppato il progetto di creazione del mio modello innovativo di catalogazione con interfaccia utente.

Le nuove tecnologie permettono oggi di fare questo salto qualitativo, collegando logicamente tutti i dati presenti in diversi archivi sparsi nel mondo. E questo è di fondamentale importanza per un corretto approccio allo studio del bene culturale teatrale da parte dell'utente. Le informazioni, i materiali, i documenti digitalizzati e disseminati in database di enti pubblici e privati di nazioni diverse possono essere convogliati in un 'contenitore' di livello superiore che non solo archivia, ma

⁴ Il progetto di ricerca è finalizzato alla creazione di un museo virtuale dedicato all'attrice Vera Komissarzhevskaja, in cui sono raccolti i documenti e i materiali della vita e dell'attività teatrale, della cerchia di persone che l'attrice ha conosciuto, del contesto storico, letterario e artistico della sua epoca e infine le testimonianze, le opere d'arte e gli studi finora svolti. Il progetto è nato nel 2014 dalla collaborazione dell'Università di Roma Tor Vergata con l'Università di San Pietroburgo ITMO, a cui quest'anno si è aggiunta anche l'Università di Nancy (Francia). Partner del progetto sono il Museo Teatrale e Musicale di San Pietroburgo e il Museo Statale Teatrale Centrale A.A. Bachrušin di Mosca. Il museo virtuale sarà messo su internet il prossimo anno, fruibile in lingua russa, inglese e francese.

utilizza nessi logici (semantica web) per collegare tra loro i dati relativi ad uno spettacolo dato in un certo luogo e tempo.

Passare dal contenitore (database) di tanti elementi (dati fisici), separati secondo la loro specificità, al contenitore di dati logici (Knowledge base) è la finalità che stiamo perseguendo dal 2014 all'Università di Roma 'Tor Vergata' con il progetto 'Performance Knowledge base', nato per sostenere la ricerca, l'archiviazione e catalogazione del bene culturale complesso 'spettacolo'.

Esso lavora su due livelli diversi. Il primo relativo all'archivio degli spettacoli, nel quale è possibile reperire ogni rappresentazione storica, strutturata come un'unità indipendente, con tutti i documenti ad essa inerenti. Per organizzarne la struttura, si è partiti dal concetto di 'spettacolo' e dall'individuazione di tre fasi fondamentali: ideazione, realizzazione e documentazione.

Il secondo livello interagisce con l'utente tramite schede madri e campi di ricerca.

Immaginiamo, ad esempio, di voler cercare nel 'Performance Knowledge base' informazioni sulle messinscene storiche di *Il gabbiano* di Anton Čechov. Troveremo in ordine cronologico tutte le date delle più importanti rappresentazioni, avvenute in diverse nazioni nel mondo. L'utente potrà confrontare la cadenza delle rappresentazioni e compararne la distanza temporale dalla prima messinscena in Russia nel 1896.

Egli potrebbe notare, ad esempio, come in Italia a differenza di altre nazioni europee passino più di vent'anni tra la prima rappresentazione nel 1924 e la seconda nel 1948. Questo potrebbe farlo riflettere sulle motivazioni e indurlo a ricercare una spiegazione aprendo nuovi orizzonti di ricerca.

Poniamo, invece, che l'utente voglia capire che cosa accadde nella prima rappresentazione del dramma nel 1896 al teatro Aleksandrinskij a San Pietroburgo, nota per il suo clamoroso insuccesso. Gli studi critici, a livello internazionale, hanno narrato che sia il regista Evtichij Karpov e sia la compagnia dei grandi attori del teatro pietroburghese non furono capaci di intendere le nuove forme della *pièce* di Anton Čechov.

Partendo dalla scheda madre dello spettacolo del 1896, l'utente sceglie il percorso relativo ai documenti della fase di realizzazione. Qui scopre, ad esempio, le pagine di diario di Sof'ja Smirnova-Sazonova,⁵ datate 17 ottobre 1896, che narrano dell'attacco dei letterati contro Čechov

⁵ Sof'ja Ivanovna Smirnova-Sazonova (1852-1921), moglie del noto attore del teatro Aleksandrinskij N. Sazonov, tenne dal 1877 al 1919 un diario in cui giorno per giorno narrava quanto di rilevante accadeva in teatro e alle persone illustri che lo frequentavano. Il suo interesse nei confronti della Komissarževskaja era limitato alla sua visibilità e notorietà nell'ambito del teatro, dove suo marito e poi sua figlia lavorarono. Il diario manoscritto è stato pubblicato per la prima volta in Russia: cfr. *Iz dnevnika S. I. Smirnova-Sazonova*,

fin dalle prime battute oppure può vedere l'immagine della copertina del giornale «Oskolki» («Schegge»), datata 26 ottobre 1896, che mostra l'autore in volo su un enorme gabbiano. Sotto di lui sono disegnati i critici che lo prendono di mira con fucili, frecce e addirittura con un cannone. L'utente legge poi i telegrammi, inviati all'autore dall'attrice Vera Komissarževskaja e dal letterato Ignatij Potapenko che narrano entusiasti del successo della replica del 21 ottobre 1896 e di quelle successive. Scopre le recensioni critiche del 1897-99 che raccontano del grande successo riscosso dall'allestimento di *Il gabbiano* nei teatri di Kiev e di provincia.

E comincia a questo punto a chiedersi se, forse, sia proprio vero che a far crollare il dramma sia stata l'incapacità degli attori e perché mai sia ricordata come grande successo solo la rappresentazione al Teatro d'Arte nel 1898, quando numerose altre ce ne erano state prima.

Ecco che i dati collegati tra di loro parlano all'utente, perché essi non sono più isolati ma connessi tra di loro per ricostruire il contesto storico, artistico e culturale di ogni messinscena. E lo studioso avrà così, oltre alla raccolta facilitata dei dati, la possibilità di intraprendere nuovi percorsi di studio, di trovare risposte o porsi altre domande aprendo altre porte alla ricerca.

Naturalmente c'è bisogno di contrarre accordi con gli archivi delle istituzioni che posseggono i documenti e i materiali in originale e di formare personale specializzato per la raccolta e l'immissione dei dati. A Roma stiamo lavorando perché questo nuovo modello di catalogazione del bene culturale 'spettacolo', quando sarà trasformato in software, diventi un utile strumento di ricerca e di lavoro per tutti.

Bibliografia

Battisti, Eugenio

1988 *Innamorandosi di DBase III*, in Pietro Zampetti, Eugenio Battisti, Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Luciano Cheles, Lionello Puppi e Carlo Ludovico Ragghianti, *Lecture di storia dell'arte*, a cura di Ranieri Varese, Il Lavoro Editoriale, Ancona-Bologna, pp. 19-28.

Battisti, Eugenio e Buono, Rossana

in (Komissarževskaja 1964).

1988 *È possibile utilizzare un programma di DBase per l'analisi critica di un'opera d'arte?*, in *Arte e nuovi media. Esperienza nel contemporaneo*, Atti del Convegno di Studi, Ferrara, 19-24 ottobre 1987, ANISA – IBM.

Butazzi, Grazietta, Damiani, Giovanna, Giffi, Elisabetta, Orsi Landini, Roberta e Schoenholzer Nichols, Thessy, a cura di

2010 *Vestimenti antichi e contemporanei. Scheda VeAC e Lemmario – Strumenti di catalogazione per la conoscenza e la tutela di un Patrimonio*, MiBAC, Roma.

Komissarževskaja, Vera Fëdorovna

1964 *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller e prefazione di Ju. Rybakova, Iskusstvo, Leningrad - Moskva.

Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro di Donatella Orecchia

«Sinceramente non c'è un primissimo ricordo. Non saprei come individuarlo. [...] Non sono molto preciso sulle date, non ho nessuna consapevolezza delle date, anche perché tendo a dimenticarle, perché non ho proprio nessuna attitudine al ricordo, alla memoria. Anzi, mi sembrano delle cose che appesantiscono la vita, la intristiscono. [...] Mi piace più dimenticare che ricordare, diciamo. Anche perché, essendo io un artista d'avanguardia, la devo fare sempre finita con i classici, buttare a mare il passato. Sono profondamente convinto di questo, anzi io stesso, in questa dimensione mi considero un rudere, un passato, e quindi devo farla finita anche con me stesso».¹

È questo l'incipit di una intervista condotta da Giada Oliva a Simone Carella, realizzata nel 2012 all'interno di una ricerca sui primi anni del Beat 72 di Roma. Un incipit in cui le negative si susseguono a sottolineare l'estraneità e persino la diffidenza dell'artista nei confronti del senso, più ancora che della possibilità, di elaborare percorsi di memoria sul teatro e di contribuire in prima persona, con la propria narrazione, al racconto del passato e di come si sia sedimentato nel corso del tempo.

Riprenderò in chiusura questa testimonianza, utile ora a porre l'attenzione sulla problematicità, oltre che sull'urgenza, di affrontare negli studi teatrali la questione delle *memorie del teatro*² anche attraverso le fonti orali. Memorie come testimonianze che vanno indagate nelle loro strategie di narrazione, nelle modalità di ricostruzione dei dati, nella parzialità degli sguardi oltre che, ovviamente, nei rapporti con altre fonti. La loro peculiarità consiste nell'essere racconti di un'esperienza vissuta, di quell'atto che non c'è più, riletture di un tempo esperito, e di essere tese a conservarne per qualcuno (si narra sempre per qualcuno) una seppur parziale verità. Con il suo deciso rifiuto del patto relazionale fra testimone e ricercatore Carella sottolinea la problematicità dei processi di costruzione della memoria e ci dice, fra le altre cose: che non sempre il testimone ha una immediata disponibilità al racconto; che la volontà di oblio e di dispersione di alcuni uomini

¹ *Intervista a Carella Simone*, di Oliva Giada, Roma 13 luglio 2012, Progetto «Il Beat 72», Collezione Ormete, 00:04:34-00:05:55.

² Questo scritto è in ideale prosecuzione con Orecchia 2013.

di teatro è pari alla volontà di permanere di altri; che fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta qualcosa nel rapporto con l'esperienza del presente e del passato è mutato in profondità (cfr. l'ultimo paragrafo di questo saggio). Contemporaneamente, la sua intervista (che fu lunga e ricca di dettagli e di riflessioni preziose) ci dice che il patto relazionale fra ricercatore e narratore si può stabilire secondo modalità e tempi non previsti né dall'uno né dall'altro, che la memoria è una dialettica continua con l'oblio (legittimo e necessario), che anche il rifiuto, il non detto, o il detto altrimenti può raccontare molte cose. Lavorare problematicamente con le fonti orali significa affrontare la complessità di ciascun momento della ricerca: dalla costruzione della fonte alla sua interpretazione e condivisione, fra esperienza sul campo e riflessione metodologica.

Facendo in gran parte riferimento all'esperienza del *Progetto Ormete (Oralità Memoria Teatro)*,³ che da anni promuove una progettualità ampia in un confronto sistematico con gli studiosi di altre discipline, e ad alcuni percorsi di ricerca avviati in Italia e in campo internazionale, propongo in queste pagine qualche ipotesi su alcuni aspetti del vasto campo delle *memorie del teatro*, attraverso una riflessione che percorre il territorio specifico delle fonti orali, intese come *fonti di memoria relazionali e polifoniche*.⁴

Da dove partire: la fonte orale. E il teatro?

Una prima questione metodologica da affrontare riguarda il modo di intendere la «fonte orale». Faccio qui riferimento a un'accezione di fonte orale in senso stretto e non a quella più ampia che comprende «tutte le possibili tracce su banda magnetica lasciate da tutte le possibili voci, registrate per le ragioni e nei contesti più vari» (Contini 2006: 795). In questo campo le tipologie di documento possibili sono varie: dalle interviste strutturate con domande predefinite, a quelle semi-strutturate in cui è prevista solo una chiara griglia di questioni, a quelle completamente libere; dalle interviste a tema a quelle che confluiscono nelle lunghe storie di vita; dalle interviste

³ Il progetto, diretto da chi scrive e da Livia Cavaglieri, è nato nel 2012 e coinvolge molti studiosi e ricercatori italiani di vari Atenei. Cfr. www.omete.net. Recentemente ha promosso il primo seminario di *Storia orale e teatro* (Imperia 11-12 dicembre 2015), in cui studiosi di altre discipline (storici, sociologi, antropologi) si sono confrontati con storici del teatro su questo terreno. Gli atti saranno presto ospitati nella collana *Arti della performance: orizzonti e culture*, all'interno del catalogo AMS Acta dell'Università degli studi di Bologna.

⁴ Differente è il discorso relativo al teatro come linguaggio che elabora le fonti orali prodotte o da storici (per esempio *Radio clandestina* di Celestini da *L'ordine è stato eseguito* di Sandro Portelli) o dai teatranti stessi. Il campo è molto ampio e vario per poterne dare conto in questo contesto. Ricordo solo che una delle forme ormai molto diffuse in campo internazionale, il Verbatim Theatre, costruisce i propri copioni facendo uso direttamente e solo delle parole reali delle persone intervistate e registrate. Per la questione generale relativa alla performance epica, mi limito a rimandare a Guccini 2011 e ai due numeri di «Prove di drammaturgia» a cura di Guccini (2004 e 2005).

inserite in progetti che prevedono un corpus più o meno ampio di casi, ai lunghi incontri con un unico interlocutore. Il lavoro sul campo dei ricercatori italiani che usano le fonti orali ha privilegiato ormai da molti anni l'intervista lunga, aperta e flessibile (Portelli 2007; Pistacchi, a cura di, 2010), in sintonia fra l'altro con la ricerca qualitativa sociologica (Della Porta 2010; Serranò e Fasulo 2011; Poggio e Valastro, a cura di, 2012), anziché le interviste con domande precostituite oppure le inchieste che prediligono la ricerca quantitativa e statistica. In questa accezione la fonte manifesta la sua dimensione dialogica e si fa di volta in volta apertura di uno spazio narrativo che è campo di ricerca in fieri (Alessandro Portelli, *L'inter-vista nella storia orale*, in Pistacchi 2010: 3-12), spesso, nella esperienza di storici, antropologi e sociologi italiani, all'interno di una progettualità ampia e talvolta condivisa in gruppi di lavoro. Il primo elemento caratterizzante della fonte orale così intesa concerne la dimensione della duplice *soggettività* che viene coinvolta: dell'intervistato e di chi intervista. Occasione di dibattito e ragione di diffidenze da parte della comunità scientifica degli storici, per il margine di inattendibilità che il ricordo e il suo racconto portano con sé in merito alla precisione dei fatti accaduti, l'elemento della *soggettività dell'intervistato* ha aperto, d'altra parte, spazi narrativi diversi; spazi che ci parlano non tanto (o almeno non solo) di quanto è accaduto, ma del significato di ciò che è accaduto, di cosa resta nel ricordo e di come i protagonisti scelgono di trasmetterlo; di cosa struttura l'identità individuale che narra e dunque, e sempre, di *chi si è*, di *come* si racconta e di *dove* e *quando* lo si fa. Intese così le fonti orali per la storiografia teatrale possono contribuire a indagare le forme di costruzione dell'identità del singolo (personale, artistica, di genere), in relazione ai contesti socio culturali e linguistici in cui ha vissuto, si è formato e in cui si trova quando elabora il proprio racconto;⁵ sugli usi, i costumi e le mentalità di gruppi sociali (per esempio un lavoro sui modi della fruizione, nonché del suo sedimentarsi nella memoria del singolo e di una collettività);⁶ sulle trasformazioni dei processi di memorizzazione e dei meccanismi di funzionamento della memoria del singolo e di elaborazione/costruzione delle memorie collettive (delle operazioni di selezione, deformazione, rimozione dei dati e delle esperienze); sulle trasformazioni del linguaggio (verbale e del corpo) e non da ultimo sugli aspetti

⁵ Su questo aspetto: Abrams 2010: 33-53; Passerini 1984 e 1988; Macioti 1995. È questo un tema centrale nel progetto *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista* di Ormete a cura di Francesca Fava, Maia Borelli e con il coordinamento scientifico di Roberta Gandolfi, che focalizza la propria attenzione sulla formazione ed espressione di una identità di genere anche attraverso il linguaggio artistico e sul modo in cui oggi quel percorso viene ri-narrato. La ricerca è ancora in corso.

⁶ Un caso interessante è il lavoro di Orecchia e Petrini su *Aspettando Godot*, in particolare l'intervista a Valeriano Gialli: Orecchia e Petrini 2002. Ricordo anche un recente lavoro sul campo sul Théâtre du Peuple di Bussang (Boisson e Denizot 2015).

formali della costruzione del racconto.⁷

Dal punto di vista della soggettività del ricercatore, è d'altra parte importante ricordare il carattere fortemente *intenzionale* delle fonti orali: a differenza delle fonti tradizionali, preesistenti al lavoro dello storico sebbene da lui portate alla luce e interpretate, sono infatti di per se stesse già il frutto di un lavoro di ricerca. Volute e programmate, sono prodotte dallo studioso, da questi *co-costruite* insieme agli intervistati e poi seguite nella fase della loro conservazione, nella tutela del loro uso, oltre che nell'analisi critica del loro contenuto.

Accanto alla dimensione della soggettività, risulta dunque centrale per la nostra riflessione la dimensione della *intersoggettività* o *relazionalità* della fonte orale: intervistato e ricercatore (o, meglio, narratore e ricercatore) condividono nel dialogo relazionale i propri saperi, li rielaborano, li negoziano come l'intervista a Simone Carella ci ricorda. In questo senso, la costruzione di una fonte orale è anche un esercizio di democrazia (Portelli 2007). In questo senso risulta delicata (nonché di grande interesse ermeneutico) la questione della co-autorialità e la scelta di come rendere fruibili le interviste dando voce alla dimensione relazionale con la quale sono state costruite.

Fonte *polifonica*, espressione di una dialettica di punti di vista, la fonte orale ripropone così la complessità e la stratificazione dei processi storici, la loro plurivocalità, anche laddove altri documenti non riescono a darne testimonianza. E proprio la sua specificità relazionale e il suo carattere polifonico sono particolarmente interessanti nel caso del teatro, di un linguaggio artistico cioè che sulla *relazione* fonda la propria specificità e nella compresenza *dialogica* e *polifonica* di punti di vista (soggetti e codici linguistici) afferma la propria essenza, permettendo così allo studioso di concentrare il fuoco dell'attenzione sulle questioni che ruotano intorno alla relazione, all'interno della quale si includono la relazione che fonda l'atto spettacolare (e che di volta in volta viene ridiscussa nel processo costruttivo della memoria), così come quella che si stabilisce fra testimone e ricercatore (cfr. Mariani 2016); la relazione fra il passato di cui si narra e il presente in cui si narra («una contrattazione ininterrotta fra norme e immagini di tempi diversi»: Bravo e Bruzzone 2000: 37), così come quella fra i corpi che hanno agito (espresso, ascoltato, visto) e quelli che agiscono nel presente (e parlano e ascoltano). Infine, ed è un elemento particolarmente interessante per gli studi teatrali, l'intervista è un atto comunicativo che si configura come una performance, dove codici e convenzioni definiscono i ruoli, il tempo e lo spazio dell'incontro, nonché le forme

⁷ Su questo aspetto cfr. in generale Portelli 2007; un esempio interessante negli studi teatrali: Majorana 2008.

dell'autorappresentazione sia dell'intervistato che dell'intervistatore (Mariani 2000: 68; Portelli in Cavaglieri e Orecchia 2016).

Campi di studio e casi studio nel teatro contemporaneo

Parto da un primo dato storiografico in relazione al contesto italiano: l'uso delle fonti orali in riferimento al teatro venne avviato all'interno degli studi antropologici e demonologici ed ebbe come campo specifico di indagine il teatro popolare (cfr. a titolo di esempio: Clemente 1976; Clemente 1978). A lungo si è continuato a ritenere questo il contesto più pertinente, sebbene con meno numerosi e meno strutturati sviluppi scientifici rispetto al campo dell'etnomusicologia. Eppure, tenendo ferma la necessità di usare le fonti orali soprattutto per dare voce a tutte quelle voci che di rado hanno trovato spazio nelle ricostruzioni storiche del teatro occidentale contemporaneo e allargando lo sguardo ad alcuni interessanti studi e progetti internazionali, i contesti si ampliano, si differenziano e si articolano.

In estrema sintesi propongo di seguito, circoscrivendo l'attenzione alla sola Europa, alcuni esempi che affrontano campi di indagine differenti e che si distinguono per forma in due generi di ricerca: le ricerche tematiche e le storie di vita.

Rispetto alle ricerche tematiche, il più ampio progetto di storia orale e teatro è promosso dalla British Library in collaborazione con la De Monfort University (referente Dominic Shellard). All'interno di una più vasta progettualità, il *Theatre Archive Project*, dedicato al teatro inglese fra il 1945 e il 1968, sono state realizzate un numero complessivo di circa 300 interviste ad attori, registi, danzatori, manager, produttori, performer del teatro di Varietà, scenografi, scrittori e critici inglesi.⁸ Interessante da segnalare in questo progetto, oltre ai numerosissimi artisti intervistati dei quali alcuni particolarmente illustri, l'ampia sezione di recente produzione denominata «theatre-goers» (osservatori e spettatori di eccezione). Il progetto riflette complessivamente una modalità operativa piuttosto diffusa nei paesi anglosassoni, dove la storia orale, spesso promossa dalle istituzioni, mira alla raccolta di un ampio numero di interviste all'interno di un campo d'indagine definito da criteri cronologico-geografici, senza che ciò sia poi necessariamente collegato a una rielaborazione del materiale raccolto. Il patrimonio immateriale è custodito in una istituzione centrale, facilitato

⁸ Fra gli altri, Lawrence Olivier, Glenda Jackson, Brian Rix, Susan Engel e Michael Frayn: cfr. <http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/Theatre-Archive-Project>.

l'accesso e la libera consultazione, forniti in modo sintetico ma rigoroso i parametri descrittivi della fonte.

Caratterizzato invece da una forte intenzionalità storico critica e dalla volontà esplicita di definire l'identità di un contesto, è il recente ampio progetto di ricerca della Aberystwyth University del Wales:⁹ *"It was forty years today..."*. Location the early history of performance in Wales 1965-1979 che si focalizza in particolare sull'emergere e lo sviluppo della "performance art" in Wales e del suo rapporto con la neoavanguardia nell'arco di quindici anni (1965-79). La raccolta e digitalizzazione di un ampio materiale documentario è stata arricchita da quaranta interviste orali (ad artisti, organizzatori e spettatori), di varia tipologia: in alcuni casi conversazioni con un singolo testimone (audio), in altri interviste di gruppo (audio), in altri ancora interviste *in situ*, nel luogo in cui avvenne la performance (video).¹⁰

Molte delle ricerche avviate all'interno del *Progetto Ormete* danno la priorità al rapporto fra le culture teatrali e gli *spazi urbani* anche in sintonia con molte ricerche di storia orale degli ultimi anni (cfr. Gribaudo 2005),¹¹ una cartina di tornasole della vita e della cultura del tempo ma anche dei costumi, delle tradizioni, delle culture e dei loro intrecci, dei gusti e delle modalità di fruizione dell'arte in alcuni emblematici contesti. *La Borsa di Arlecchino di Genova (1959-1963)*, *Le prime stagioni del Beat 72 di Roma (1964-1974)*, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1970-1983)*, per fare gli esempi dei progetti più avanzati, sono tutti focalizzati intorno a un tempo circoscritto e un preciso tessuto cittadino e in tal modo ereditando la tradizione italiana di microstoria, con un occhio attento però alle più ampie dinamiche di trasformazione culturale, sociale, di genere e, nello specifico, del linguaggio teatrale, che maturarono in Italia e in Europa nel trentennio che il *Progetto Ormete* ha scelto come suo territorio di indagine privilegiato (1960-1990).

La *storia di vita*, come campo d'indagine, oltre che come tipologia di documento prodotto, è un settore ampiamente rappresentato negli studi sulle e con le fonti orali specie di taglio

⁹ Progetto diretto da Heike Rooms, con la collaborazione di Rebecca Edwards, del Dipartimento di "Theatre, Film and Television". Dal 2009 promosso dall'AHRC-Arts and Humanities Research Council (2009-2011).

¹⁰ <http://www.performance-wales.org>. Su questo progetto, cfr. anche Rooms 2008. La citazione è tratta dalle pagine di presentazione presenti sul sito del progetto. Il progetto ha incluso anche la creazione di un database dove sono raccolti dati descrittivi e materiali relativi ai principali eventi e performance oggetto della ricerca. Il Database è attualmente in fase di manutenzione e aggiornamento.

¹¹ Rinvio anche al progetto editoriale coordinato da Lidia Piccioni sui quartieri romani: *Un laboratorio di storia urbana: le molte identità di Roma nel Novecento*, Donzelli, Roma, 2006 e ss.

antropologico e confina con il genere dell'autobiografia orale (Clemente 2013; e in campo sociologico: Ferrarotti 1981; Macioti 1995). Qui la questione, sopra rapidamente affrontata, della autorialità plurale si presenta con una certa rilevanza: il ricercatore in questo caso, in modo più evidente che in altre occasioni (intervista a tema), fa un passo indietro quanto al proprio intervento diretto e raffina l'arte dell'ascolto per permettere che il racconto di una vita trovi l'ambiente adatto alla sua espressione.¹² Due esempi piuttosto recenti, di due studiose italiane su due artiste della tradizione del teatro popolare, possono essere collocati all'interno di questo campo: Bernadette Majorana con Italia Napoli e Laura Mariani con Pina Patti Cuticchio. Le diverse strategie con le quali le studiose hanno scelto di trascrivere l'intervista sono anche i segni di due modi differenti di intendere l'incontro etnografico (cfr. paragrafo 3).

Spesso compreso all'interno delle storie di vita e talvolta indagato in modo specifico come tema, molto ampio e ricco è il campo d'indagine relativo ai *mestieri del teatro*: attore, organizzatore, regista, tecnico delle luci, scenografo, costumista, per fare solo alcuni esempi. Tematizzare un mestiere (e il concetto stesso di mestiere in teatro) in una ricerca orale, in modo analogo a quanto avviene negli studi storici e antropologici per mestieri che stanno scomparendo, apre all'approfondimento delle strategie per la trasmissione dei saperi e delle tecniche e del delicato rapporto fra 'tradizione' e 'innovazione'. Fra i recenti progetti, si colloca in questo alveo della ricerca il lavoro di interviste video ai componenti dell'Odin Teatret sul tema del training, coordinato da Mirella Schino e realizzato fra il 2009 e il 2011.¹³

Fonte polifonica: ipotesi per una restituzione e consultazione delle fonti

Sebbene nel breve spazio di questo intervento, è importante sottolineare a questo punto un aspetto centrale nelle riflessioni sulle fonti orali che riguarda la forma per renderle fruibili da altri che non siano il ricercatore che le ha realizzate e che le studierà per scriverne poi criticamente. La questione non è meramente tecnica, poiché investe il modo di intendere il proprio mestiere di storici e di porsi in relazione a un contesto culturale

¹² Rientrano solo parzialmente in questo quadro le pur interessanti interviste che critici o studiosi di teatro hanno fatto occasionalmente ad artisti celebri fuori da una chiara progettualità di lavoro sul campo con le fonti orali e da un discorso critico sulla memoria. Il confronto con queste esperienze, anche recenti (ricordo solo il recente Ronconi e Capitta 2012), è utile, ma va collocato entro un diverso orizzonte di interesse: un approccio che si focalizza sull'individuo per restare aderente alla ricostruzione del percorso del singolo e della sua poetica autoriale.

¹³ Il lavoro si colloca all'interno del progetto di riordino e studio dell'archivio della compagnia, della cui ampiezza e complessità dà conto Schino 2015.

Nella direzione di chi predilige ancora oggi la trascrizione della fonte, mi paiono interessanti le riflessioni di Pietro Clemente e la sua proposta di una «scrittura polifonica», come via per dare voce alla polifonia della fonte, anche in risposta alla posizione dell'antropologia critica di Geertz (Geertz 1988) che ripropone la forte autorialità dell'antropologo (Clemente 2013: 133-150). Un dettaglio, ma significativo: la famosa autobiografia di Dina Mugnaini, *Io so' nata a Santa Lucia*, ha un doppio autore: Valeria Di Piazza (ricercatrice) e Dina Mugnaini (narratrice).

Focalizzando il discorso al campo teatrale, due esempi, sopra ricordati, illuminano su altre possibili strade. Bernadette Majorana sceglie la via di una trascrizione molto precisa e dettagliata, con note relative alla forma della narrazione (intonazione, timbro, volume della voce, ritmo del discorso) e con lunghi commenti critici, storici, linguistico-filologici che inframmezzano in corpo minore la trascrizione fedele delle parole di Italia Napoli (Majorana 2008: 375-450): la co-autorialità e la polifonia sono restituite con una sfasatura temporale, dove il tempo dell'incontro è essenzialmente quello della narratrice e il tempo del commento che interpola la narrazione è quello della riflessione. Laura Mariani sceglie invece di affidare la fonte originale audio all'Archivio di Mimmo Cuticchio e di trascrivere nel suo volume in modo non letterale l'intervista, assumendosi pienamente la responsabilità della storica in questa operazione in cui sono previsti tagli e montaggio, al fine di rendere leggibile e pulito il prodotto finale (Mariani 2016).

Posizione diversa è invece quella di chi intende mantenere la centralità della fonte originale audio. La scelta della British Library, dove sono conservati tutti gli originali delle registrazioni, è di permettere l'accesso diretto on line a tutto il fondo d'interviste orali delle sue collezioni, compreso il *Theatre Project*, e di rendere contestualmente disponibile anche la trascrizione letterale della stessa. In una scheda catalografica dettagliata, sono reperibili tutte le informazioni essenziali relative all'intervista (luogo, data, intervistatore), alcune parole chiave per la sua interrogazione e una brevissima scheda sull'intervistato.

La scelta del *Progetto Ormete* cerca di rispondere ad alcune questioni in parte già sollevate, partendo da chiare scelte prioritarie: la fonte originale è la fonte sonora (o video-sonora) e a essa è necessario permettere l'accesso; è tuttavia fonte da tutelare e non sempre può essere opportuno caricarla in rete dove è difficile il controllo degli usi che terzi ne potranno fare; lunghe interviste sono difficilmente consultabili se non se ne conosce il contenuto e pertanto spesso rischiano di restare chiuse in magazzini senza che nessuno le ascolti più. *Patrimoniorale*

(www.patrimonioreale.ormete.net), sito-banca dati di *Ormete*, è pensato per raccogliere il catalogo completo di tutti i materiali audio realizzati e depositati presso il fondo “Teatro della memoria” dell’Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma, dove tutte le interviste possono essere ascoltate. Ciascun documento audio è catalogato in *Patrimonioreale* seguendo gli standard internazionali proposti dall’ICCD, in una sintesi della scheda ministeriale BDI (demoetnoantropologici) e rimanda alla sua collocazione presso il catalogo dell’ICBSA. Il sito consente la fruizione interrelata di diversi documenti: a partire dalla tavola dei contenuti in cui l’intervista è indicizzata minuto per minuto, è possibile visualizzare la scheda biografica del testimone, l’elenco dei luoghi, delle persone citate, accedere a percorsi bibliografici mirati e visualizzare altro materiale connesso. L’obiettivo è quello di restituire la polifonia della fonte e dei suoi possibili usi, inserire sempre il documento all’interno di una progettualità chiara, richiamare in modo altrettanto chiaro la co-autorialità (ricercatore e narratore), tessere una rete di rimandi con fonti diverse (scritte, iconografiche etc.) affinché il documento orale sia inserito in un contesto (in un palcoscenico, forse) di documenti, che permetta la consultazione complessa del materiale.¹⁴

Quale esperienza si può fare memoria?

Chiudo queste brevi note con una considerazione che ritorna da dove siamo partiti. La costruzione della fonte orale pone il problema della trasmissione dell’esperienza: l’incontro stesso fra ricercatore e testimone è un’esperienza, fare memoria è un’esperienza, ma anche il teatro è un’esperienza condivisa. E qui il nesso teatro, memoria e fonte orale si stringe indissolubilmente, ma qui anche si colloca uno degli elementi di problematicità. Il Novecento è stato infatti anche il secolo in cui è venuto a maturazione ciò che Benjamin indicò come crisi dell’esperienza. «In mancanza di un’elaborazione dei vissuti all’interno di quadri collettivi capaci di dare voce e senso a ciò che il singolo ha sperimentato, i vissuti tendono a scomparire nell’oblio» (Jedlowski 2002: 89). Crisi dell’esperienza, del rapporto fra memoria individuale e collettiva e connessa crisi della tradizione (intesa come esperienza di continuità con il passato e come ipotesi di percorso per il futuro), fino alla questione delicata dell’eccesso di memoria (Maier 1993) sono tutti temi che hanno

¹⁴ Un riferimento importante per il lavoro di progettazione è stato *l’Archivio della memoria. Strade della memoria. Storie di vita e di popoli*, dell’Associazione culturale Quarantasettezeroquattro, cfr. www.stradedellamemoria.it. Un altro, più pertinente agli studi teatrali, per una catalogazione interrelata di fonti a partire da archivi teatrali è il lavoro avviato alla Pina Bausch Foundation (Diwisch e Thull 2014) che potrà essere una piattaforma di riferimento di grande interesse.

attraversato anche il linguaggio della scena novecentesco e che ancora lo attraversano in profondità. Non è possibile elaborare un discorso sul teatro e le fonti orali senza un confronto con queste problematiche. E, come accade spesso, è proprio il lavoro sul campo a porci in modo netto di fronte ai problemi e anche a illuminarli di luci imprevedute. Ed è stato certo illuminante, forse proprio nel suo essere rappresentativo di un estremo, l'incontro con Simone Carella di cui si è detto. La frattura culturale maturata nei movimenti giovanili e artistici fra gli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta ha richiesto ai protagonisti di allora l'elaborazione di nuove costruzioni identitarie e di nuovi contenuti di memoria: di una identità culturale che agisse il conflitto, la rottura storica, che riscoprisse i momenti negativi della memoria, che rifiutasse la memoria come conferma, e che, è il caso di Carella e non solo, fosse disinteressata a pensarsi al di fuori della dimensione del presente. A partire dal proprio vissuto personale Carella pone in verità una questione più generale: quale il senso di ritornare con il pensiero e la memoria a una stagione (della vita e dell'arte) in cui l'agire fu un gesto di rottura della continuità del tempo storico, che non intendeva fondare qualcosa che permanesse, bensì un processo in continua trasformazione? Quale il senso di farlo oggi? Simone Carella, che pone questi problemi, tuttavia poi parla, parla per quasi due ore, con dovizia di dettagli, con passione e con acume: parla e condivide. Il patto comunicativo a poco a poco si ristabilisce, la negoziazione della memoria avviene. Proprio attraverso un procedimento dialogico e costruttivo, il racconto si snoda, recupera frammenti, si fa memoria. Ma come? Emblematica, in tutta la prima parte dell'intervista, è la quasi totale espulsione della prima persona (il protagonista del racconto è il Beat non Carella), che spunta quasi per caso come un errore («si può partire dal '71, '72 quando *iniziai... è iniziata* questa esperienza»); o ironicamente (alla domanda, «dello spettacolo di Memè Perlini, *Pirandello chi?* cosa ti ricordi di quella serata...», la risposta è: «Cosa *mi* ricordo di quella serata? – risata – Mi ricordo le prove...»); l'uso prevalente del presente storico, del passato remoto e dell'imperfetto, quali tempi principali dei racconti storici.¹⁵ Finché al quarantaseiesimo minuto, denunciando la difficoltà di distinguere la storia del Beat dalla propria storia, Carella si assume finalmente la responsabilità di essere il protagonista e usa quindi per la prima volta il pronome possessivo di prima persona: «La *mia* storia è abbastanza particolare perché mi sono immischiato di tutto... no? Arte, musica, satira...». Il patto comunicativo si

¹⁵ Facendo riferimento alla distinzione fra *storia* e *discorso* di Benveniste, Francesca Socrate verifica, su un campione da lei analizzato, la diversa relazione con il passato e fra passato e presente delle due generazioni che parteciparono ai movimenti giovanili del Sessantotto (i nati fra il 1938 e il 1945 e quelli nati dopo il 1945).

ristabilisce, la negoziazione della memoria, sebbene a partire dal suo dichiarato non senso e attraverso una modalità critica e autoriflessiva, è avvenuta. Proprio attraverso un procedimento dialogico e costruttivo, ma solo dopo avere affermato e condiviso una rottura, il racconto si snoda, recupera frammenti, rielabora momenti e ricordi. L'esperienza dei primi anni Settanta, allora fortemente condivisa collettivamente, ma volontariamente e consapevolmente agita in conflitto con il tempo precedente, viene recuperata, senza nostalgie e riagita nel dialogo, ma senza la volontà di permanere e forse senza neppure la certezza di essere compresa (Orecchia in Cavaglieri e Orecchia 2016). Un gesto questo che incorpora in sé (come spesso nell'arte contemporanea) anche l'ipotesi del suo fallimento. Ancora un passaggio di questo documento permette di chiarire un ultimo aspetto. Sollecitato da un ricordo particolarmente significativo (lo spettacolo *Statue movibili* di Antonio Petito per la regia di Carlo Cecchi, «forte [...] pazzesco»), Simone Carella assume il ruolo di protagonista del proprio racconto in qualità di spettatore di teatro: uno spettatore consapevole, che commenta con cognizione di causa e dovizia di particolari alcuni momenti dello spettacolo, per poi passare dalla narrazione alla riproposizione performativa del ricordo, recitando in prima persona frammenti dello spettacolo e assumendosi così la responsabilità, con la lingua del teatrante (la sua voce, il suo corpo, la finzione della sua breve performance attoriale), di riproporre il ricordo di ieri nell'attualità di oggi. L'atto recitativo sostituisce la narrazione; l'autorappresentazione di sé e della propria memoria si fa riscrittura di ieri nel corpo del teatro e del performer. La memoria del teatro passa attraverso la rielaborazione del teatro stesso.

Bibliografia

Abrams, Lynn
2010 *Oral History Theory*, Routledge, London-New York.

Boisson Bénédicte e Denizot Marion
2015 *Le Théâtre du Peuple de Bussang*, Actes Sud, Arles cedex.

Bonomo, Bruno

- 2013 *Voci della memoria. L'uso delle fonti orali nella ricerca storica*, Carocci, Roma.
- Bravo, Anna e Bruzzone, Anna Maria
2000 *In guerra senza armi. Storie di donne, 1940-1945*, Laterza, Roma-Bari.
- Cavaglieri, Livia e Orecchia, Donatella
2016 *Teatro della memoria 1. Borsa di Arlecchino e Beat 72*, Accademia University Press, Torino.
- Clemente, Pietro
1976 *Lo spettacolo popolare. Note di ricerca nel senese*, in *Tradizioni orali e ricerca etnomusicale*, Guarnaldi, Firenze-Rimini.
1978 *Teatro popolare e cultura moderna: materiali del convegno rassegna. Forme di spettacolo della tradizione popolare toscana e cultura moderna*, Montepulciano, 21-24 novembre, Vallecchi, Firenze.
2013 *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pacini editore, Pisa.
- Contini, Giovanni
1993 *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.
2006 *Le fonti orali e audiovisive*, in Claudio Pavone, a cura di, *Storia d'Italia nel secolo ventesimo. Strumenti e fonti. Vol. 3 Le fonti documentarie*, Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, Guerini, Milano, pp. 793-820.
- Della Porta, Donatella
2010 *L'intervista qualitativa*, Laterza, Roma.
- Di Piazza, Valeria e Mugnaini, Dina
1988 *Io so' nata a Santa Lucia. Il racconto autobiografico di una donna toscana tra mondo contadino e società d'oggi*, Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino.
- Diwisch, Kerstin e Thull, Bernhard
2014 *Modeling and Managing the Digital Archive of the Pina Bausch Foundation*, in Sissi Closs, Rudi Studer, Emmanouel Garoufallou e Miguel-Angel Sicilia, *Metadata and Semantics Research*, Springer, Switzerland.
- Ferrarotti, Francesco
1981 *Storia e storie di vita*, Laterza, Roma-Bari.
- Geertz, Clifford
1988 *Works and lives. The anthropologist as author*, Stanford University Press, Stanford.

Gribaudo, Gabriella

2005 *Guerra totale. Tra bombe alleate e violenze naziste. Napoli e il fronte meridionale 1940-44*, Bollati Boringhieri, Torino.

Guccini, Gerardo

2011 *Recitare la nuova performance epica*, in «Acting Archives Review», n. 2, novembre.

Guccini, Gerardo, a cura di

2004 *Per una nuova performance epica*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», n. 1.

2005 *Ai confini della performance epica*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», n. 2.

Jedlowski, Paul

2002 *Memoria, esperienza e modernità*, Franco Angeli, Milano.

Macioti, Maria Immacolata

1995 *Oralità e vissuto. L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*, Liguori, Napoli.

Maier, Charles S.

1993 *A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial*, in «History and Memory», 5 (2).

Majorana, Bernadette

2005 *Italia Napoli parlitrice dell'Opera dei pupi catanese*, in «Archivio per la storia delle donne», II, 2, pp. 181-236.

2008 *Pupi e attori ovvero l'Opera dei Pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma.

Mariani, Laura

2000 *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scritture e re-citazione*, in Daniella, Gagliani, Elda, Guerra, Laura, Mariani, e Fiorenza, Tarozzi, a cura di, *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, Clueb, Bologna, pp. 45-68.

2014 *“Quelle dei pupi erano belle storie”. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Napoli, Liguori.

2016 *Incontro con Laura Mariani*, a cura di Livia Cavaglieri, in Cavaglieri e Orecchia 2016.

Orecchia, Donatella

2013 *«Evento vissuto» ed «evento ricordato»: la memoria e il teatro. Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in «Biblioteca teatrale», n. 105-106, gennaio-giugno 2013, parte prima.

Orecchia, Donatella e Petrini, Armando, a cura di

2002 *Materiali per una storia del teatro di contraddizione. Aspettando Godot (1964)*, in «L'asino di B.», n. 6.

Passerini, Luisa

1984 *Torino operaia e fascismo. Una storia orale*, Laterza, Roma-Bari.

1988 *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*, La Nuova Italia, Firenze.

Pistacchi, Massimo, a cura di

2010 *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Donzelli, Roma.

Poggio, Barbara e Valastro, Orazio Maria, a cura di

2012 *Raccontare Ascoltare Comprendere*, numero monografico di «M@gm@», n.1, gennaio-aprile.

Portelli, Alessandro

2007 *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Donzelli, Roma.

Roms, Heike

2008 *What's Welsh for Performance? An Oral History of Performance Art in Wales* (vol.1), Samizdat Press, Cardiff.

Ronconi, Luca e Capitta, Gianfranco

2012 *Teatro della conoscenza*, Roma, Laterza.

Schino, Mirella

2015 *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma.

Serranò, Francesco e Fasulo, Alessandra

2011 *L'intervista come conversazione. Preparazione, conduzione e analisi del colloquio di ricerca*, Carocci, Roma.

Socrate, Francesca

2011 *Classici e romantici. Le generazioni del '68 nel racconto di sé: un'analisi linguistica*, in Paolo, Capozzo, Chiara, Giorgi, Manuale, Martini e Carlotta, Sorba, *Pensare la contemporaneità. Studi di storia per Mariuccia Salvati*, Viella, Roma.

Artisti e spettacolo al Vittoriale

di Maria Pia Pagani

Sin dal 1° febbraio 1921, ovvero il giorno in cui cominciò a risiedere a Gardone Riviera, Gabriele d'Annunzio concepì il Vittoriale come un «libro di pietre vive» capace di raccontare il suo vivere inimitabile ai suoi contemporanei e, soprattutto, ai posteri. Abilissimo artefice del mito e del monumento di sé, volle genialmente collocare nella sua ultima e amata dimora le tracce più intense della sua straordinaria esistenza, senza mai lasciare nessun dettaglio al caso.

Il motto che campeggia all'ingresso del Vittoriale, IO HO QUEL CHE HO DONATO, si comprende meglio se si considera l'Atto di Donazione¹ al popolo italiano che d'Annunzio stipulò il 22 dicembre 1923:

«Non soltanto ogni casa da me arredata, non soltanto ogni stanza da me studiosamente composta, ma ogni oggetto da me scelto e raccolto nelle diverse età della mia vita, fu sempre per me un modo di espressione, fu sempre per me un modo di rivelazione spirituale, come un qualunque dei miei poemi, come un qualunque dei miei drammi, come un qualunque mio atto politico o militare, come una qualunque mia testimonianza di dritta e invitta fede.

Perciò ardisco offrire al popolo italiano tutto quel che mi rimane e tutto quel che da oggi io sia per acquistare e per aumentare col mio rinnovato lavoro, non pingue retaggio di ricchezza inerte ma nudo retaggio di immortale spirito.

Già vano celebratore di palagi insigni e di ville sontuose, io son venuto a chiudere la mia tristezza e il mio silenzio in questa vecchia casa colonica, non tanto per umiliarmi quanto per porre a più difficile prova la mia virtù di creazione e di trasfigurazione.

Tutto infatti è qui da me creato e trasfigurato.

Tutto qui mostra le impronte del mio stile nel senso che io voglio dare allo stile.

Il mio amore d'Italia, il mio culto delle memorie, la mia aspirazione all'eroismo, il mio presentimento della Patria futura si manifestano qui in ogni ricerca di linee, in ogni accordo o

¹ La donazione fu perfezionata con successivi atti e decreti che dichiararono il Vittoriale monumento nazionale (28 maggio 1925 n. 1050), eleggendolo a Fondazione amministrata da un Presidente e da un Consiglio nominati dal Capo dello Stato (17 luglio 1937, n. 1447). Quest'ultimo decreto divenne operativo subito dopo la morte di d'Annunzio. Nell'atto del 6 novembre 1930, egli dichiara di considerare il Vittoriale «un testamento d'anima e di pietra, immune per sempre da ogni manomissione e da ogni intrusione volgare».

disaccordo di colori.

Non qui risanguinano le reliquie della nostra guerra? E non qui parlano o cantano le pietre superstiti delle città gloriose?

Ogni rottame rude è qui incastonato come gemma rara.

La grande prora tragica della nave “Puglia” è posta in onore e luce sul poggio, come nell’oratorio il brandello insanguinato del compagno eroico ucciso.

E qui non a impolverarsi ma a vivere son collocati i miei libri di studio, in così grande numero e di tanto pregio, che superano forse ogni altra biblioteca di solitario studioso.

Tutto qui è dunque una forma della mia mente, un aspetto della mia anima, una prova del mio fervore.

Come la morte darà la mia salma all’Italia amata, così mi sia concesso preservare il meglio della mia vita in questa offerta all’Italia amata» (Cfr. Guerri e Capellini 2015: 29).

Questo contributo nasce dalla mia lunga frequentazione del Vittoriale, che ho avuto l’impagabile fortuna di conoscere come luogo di memoria artistica, letteraria e non solo. Forse per uno studioso è uno dei posti più incredibili e difficili al mondo da affrontare, poiché qui la ricerca si deve basare non solo su una solida conoscenza dell’opera dannunziana, ma anche sulla consapevolezza che il Poeta ha raccolto e conservato un’infinità di documenti di varia natura che si possono consultare negli Archivi e nelle Biblioteche del Vittoriale.

Per quanto riguarda i primi, si segnalano i seguenti:

-ARCHIVIO PERSONALE: la sua prima sistemazione risale allo stesso d’Annunzio che, a partire dal 1935, si avvale delle competenze di Antonio Bruers. Sull’operato di quest’ultimo si sono successivamente innestati interventi plurimi, fino alla redazione di un inventario a cura di Emilio Mariano (1968) e di un catalogo per la parte epistolare (1976). In costante accrescimento, l’Archivio Personale si compone di due unità essenziali: i manoscritti di d’Annunzio (opere edite e inedite, stampe, ritagli e bozze di stampa con sue annotazioni autografe);² la corrispondenza dannunziana *in uscita* (copia lettere, lettere autografe e minute autografe di telegrammi scritti dal Poeta, ordinati alfabeticamente per corrispondente).³

² I manoscritti sono conservati in circa 200 scatole, per un totale di circa 34.000 pezzi, databili tra il 1879 e il 1938. *L’Inventario dei manoscritti di d’Annunzio al Vittoriale* del 1968 è stato poi aggiornato nei «Quaderni del Vittoriale».

³ I materiali sono raccolti in circa 130 scatole, per un totale di 16.000 pezzi, provenienti anche da biblioteche e collezioni pubbliche e private. Il *Catalogo delle lettere di Gabriele d’Annunzio al Vittoriale* del 1976 è stato poi aggiornato nei «Quaderni del Vittoriale».

-ARCHIVIO GENERALE: il suo primo riordino, voluto dallo stesso d'Annunzio, è stato realizzato da Bruers, che ha smistato e accorpato in cartelle la corrispondenza di cui il Poeta era destinatario. Tra i mittenti figurano migliaia di estimatori⁴ e alcuni dei massimi protagonisti della storia letteraria, artistica e politica del Novecento. Trattandosi della corrispondenza dannunziana *in entrata*, il materiale è ordinato in fascicoli nominativi ed esiste uno schedario indispensabile per orientarsi.⁵

-ARCHIVIO RITAGLI ED EMEROTECA: la sua costituzione risale al 1921; è composto da circa 450.000 ritagli di periodici italiani e stranieri (quotidiani, riviste, numeri unici ecc.) relativi a d'Annunzio e al Vittoriale, raccolti a partire dal 1880. Tutti i ritagli sono ordinati cronologicamente: quelli più antichi sono singolarmente incollati su un cartoncino, e conservati in una camicia cartacea che riporta i dati identificativi dell'articolo.⁶ Dal 2008, invece, sono disponibili in formato digitale.⁷

-ARCHIVIO FIUMANO: rappresenta una straordinaria fonte documentaria del Novecento, e d'Annunzio lo volle far collocare al Vittoriale all'indomani dell'impresa fiumana. Negli anni si sono aggiunti progressivamente altri fondi di notevole consistenza e rilievo storico, tutti riconducibili alla presenza dannunziana nella città di Fiume. Oggi l'intero complesso documentario si presenta strutturato in quattro sezioni: Governi di Fiume 1918-1924; Militare; Legionari e Legionarie; Corrispondenza Fiumana.⁸

-ARCHIVIO ICONOGRAFICO: costituito formalmente nel 1988, raccoglie 2.000 fotografie relative a d'Annunzio, le sue donne, le imprese belliche, la costruzione del Vittoriale.⁹ Vi sono inoltre circa 1.500 lastre del periodo fiumano (schedate e pubblicate nel catalogo dei documenti fiumani) e circa 200 negativi, nonché una preziosa raccolta di fotografie d'arte dapprima appartenuta a Henry Thode. La filмотeca comprende 37 rulli originali di nastri in celluloide e acetato – riversati in VHS e DVD – con sequenze girate al Vittoriale durante la permanenza del Poeta. Il materiale è stato poi arricchito con filmati televisivi prodotti a partire dal 1963.

⁴ Tra i fascicoli personali di cui mi sono occupata spiccano le toccanti missive del giovane Rinaldo Küfferle agli inizi della carriera, e di Noemi Carelli De Agostini in occasione dei funerali della Duse: vedi Pagani 2014b e 2013b.

⁵ Il materiale è stimabile in circa 400.000 pezzi, databili tra il 1880 e il 1940. Tra i moltissimi fascicoli si possono citare, per il rilievo dei personaggi, quelli intestati a Luisa Baccara, Arrigo Boito, Claude Debussy, Adolfo De Carolis, Eleonora Duse, Pietro Mascagni, Ildebrando Pizzetti, Giacomo Puccini, Ruggero Ruggeri.

⁶ In occasione del 90° anniversario della morte della Duse, mi sono occupata dell'analisi degli articoli *in memoriam* usciti nella primavera 1924: vedi Pagani 2014c.

⁷ Il materiale è in costante incremento, e l'inventariazione informatica è già stata completata per le annate 1880-1927 e 1990-2012. Per il database online, vedi <http://www.vittoriale.it/ritagli-emeroteca>

⁸ La catalogazione è stata ultimata nel giugno 2012. Per l'inventario online, vedi www.archividelnovecento.it

⁹ Tutte le foto sono singolarmente apposte su cartoncini catalografici, custodite in buste speciali e suddivise per argomento. Per il database online, vedi <http://www.vittoriale.it/archivio-iconografico>. Da notare la presenza di una specifica sezione dedicata alla Duse, con molte foto di scena dei suoi allestimenti dannunziani.

Per quanto riguarda le Biblioteche, si segnalano in particolare:

-BIBLIOTECA PRIVATA DI GABRIELE D'ANNUNZIO: si tratta di circa 33.000 volumi – di cui quasi un quarto antichi – appartenuti al Poeta e sopravvissuti ai vari traslochi della sua vita (in particolare dalla Capponcina e da Arcachon), cui si aggiunge un'interessante collezione di dischi e spartiti musicali.¹⁰ Accresciuta da d'Annunzio fino agli ultimi anni della sua vita, presenta volumi che sono spesso contrassegnati da *ex libris*, segnalibri, sottolineature e segni di lettura, cartigli, pagine con angoli piegati o fiori secchi, dediche autografe di qualche autore. Di particolare importanza è la collocazione dei singoli volumi all'interno della Prioria, che segue una partizione per materia stabilita da d'Annunzio insieme a Bruers.

-BIBLIOTECA D'ANNUNZIANA: fondata nel 1954 e aperta al pubblico dal 1956, comprende oltre 8.000 volumi di argomento dannunziano – con particolare attenzione alle opere, alla critica, al teatro, alla Grande Guerra. Si è sviluppata intorno al nucleo di 300 libri donati da Emilio Bodrero, bibliofilo e amico di d'Annunzio. È in costante fase di accrescimento, grazie ad acquisti e donazioni di ammiratori e collezionisti: tra questi, occupa una posizione di rilievo Mario Giannantoni – colto ufficiale medico e primario ospedaliero a Perugia, autore di originali e preziosi repertori onomastici e toponomastici dell'*opera omnia* dannunziana.

Il Vittoriale è una *perfetta autorappresentazione* di d'Annunzio. Tutti questi elementi permettono di capire la complessità del lavoro di ricerca che il posto impone, compresa la necessità di avere anche un "dialogo" attivo con le stanze in cui il Poeta è vissuto, ciascuna delle quali è organizzata secondo una ben precisa logica estetica. Basti pensare all'Officina con la Testimone Velata, emblema del costante rimando alla presenza di Eleonora Duse nella sua vita creativa. Oppure, sempre in riferimento alla grande attrice, alla collocazione delle sue fotografie nella Stanza del Lebbroso e nella Veranda dell'Apollino.¹¹

Teatro, musica e cinema sono una parte fondamentale dell'idea dannunziana di spettacolo, e al Vittoriale è possibile ricostruire uno spaccato di storia artistica (italiana e internazionale) che va dall'ultimo ventennio dell'Ottocento alla fine degli Anni Trenta – ovvero dal periodo in cui il giovane Gabriele cominciò a lavorare come giornalista fino alla morte, avvenuta il 1° marzo 1938. A

¹⁰ Personalmente mi sono occupata del censimento ragionato di volumi teatrali, dischi e spartiti russi appartenuti a d'Annunzio nell'ambito di un progetto di ricerca della Fondazione Cariplo: vedi, in Pagani 2012, *La biblioteca teatrale russa di d'Annunzio* (77-89) e *Dischi e spartiti di musica russa conservati al Vittoriale* (108-109).

¹¹ Cfr. Pagani 2014a.

ciò si aggiunge la sua fortuna, nel mondo, fino ai giorni nostri.

Dal novembre 1921 d'Annunzio si avvale del lavoro dell'architetto Gian Carlo Maroni per seguire tutto ciò che riguardava la cosiddetta "Santa Fabbrica del Vittoriale". La complessa e originale ristrutturazione comprendeva anche i giardini, che l'11 settembre 1927 vennero utilizzati per l'allestimento della tragedia dannunziana più famosa: *La figlia di Iorio*. Giovacchino Forzano curò la regia e Maroni la scenografia; tra gli interpreti si distinse Maria Melato.

L'allestimento del 1927 portò d'Annunzio a concepire la costruzione di un anfiteatro, che avrebbe voluto chiamare "Il Parlaggio" e di cui scelse la collocazione all'interno del parco del Vittoriale, in un punto con una vista mozzafiato sul Lago di Garda.¹² I lavori furono avviati nel 1934, ma egli non ebbe modo di vedere il risultato finale. Contiene circa 1.500 spettatori e fu costruito secondo il modello classico, tenendo conto degli studi sul campo che Maroni effettuò appositamente a Pompei. L'inaugurazione ebbe luogo l'8 agosto 1953 con un concerto dell'Orchestra della Scala diretto da Carlo Maria Giulini.¹³ Oggi nell'Anfiteatro del Vittoriale si svolge un'apprezzata attività artistica con il Festival Tener-a-mente, che ospita artisti di calibro internazionale.¹⁴

Pensare il teatro: una mappatura ragionata dei tanti materiali relativi ad artisti e spettacolo conservati a Gardone Riviera può sicuramente aprire nuove prospettive di didattica e di ricerca accademica. Alla luce della recente uscita della biografia dannunziana di Goran Hägg, sarebbe interessante considerare un tema ancora tutto da indagare al Vittoriale: *l'ibsenismo dannunziano*. L'interesse di Gabriele d'Annunzio per "i nordici" affiora sin dagli anni della giovinezza, quando la sua attività di cronista mondano lo mise in contatto con ciò che dalle terre scandinave circolava in Italia: opere di pittori (in particolare Adelsteen Normann), diplomatici e, ovviamente, figure letterarie di spicco. Tra tutti, domina Henrik Ibsen: il suo modernismo attrae e incuriosisce d'Annunzio, fornendogli alcuni spunti importanti nel suo disegno di creazione di un teatro "nuovo" per la sua epoca.

¹² In omaggio all'idea di spettacolo totale, al quale "Il Parlaggio" dannunziano rimanda, nel 2015 sono nate una Collana per le Edizioni Sinestesie e un'omonima Sezione della rivista *Sinestesieonline* – entrambe dedicate agli studi teatrali e sullo spettacolo. Direttore e coordinamento scientifico: Maria Pia Pagani (Università di Pavia); Comitato scientifico: Matteo Brera (Universiteit Utrecht), Roberto Calabretto (Università di Udine), Paul Fryer (The Stanislavski Centre, Rose Bruford College, UK), Luca Malavasi (Università di Genova), Paolo Quazzolo (Università di Trieste), Elena Randi (Università di Padova), Magda Romanska (Emerson College, Boston).

¹³ Nella primavera 2015 è stato lanciato il videoclip del singolo *Love is a temple* di Mario Biondi, girato al Vittoriale: molte sono le inquadrature che permettono di apprezzare l'Anfiteatro e vari ambienti della Prioria.

¹⁴ Il relativo archivio, in fase di riordino, è compreso nel censimento dei teatri lombardi avviato dalla Fondazione Mondadori.

Infatti il drammaturgo norvegese porta in scena personaggi contraddittori, pieni di limiti e tormentati dalle ambizioni, capaci di sfidare la società e di sacrificare tutto pur di perseguire un alto ideale. Le sue opere permettono anche di riflettere con estrema lucidità sul matrimonio, la condizione della donna e consapevolezza della sua femminilità, la rispettabilità dettata dalle false apparenze e la ricerca disperata del vero amore, il conflitto tra la dipendenza economica simboleggiata dal marito-padrone e l'autonomia che sottende la libertà.

Ibsen non è un conservatore e ha una profonda conoscenza dell'animo umano. I suoi drammi non sono rassicuranti. Anzi, svelano le ipocrisie e la corruzione che dominano sia nell'individuo che nella società. Non c'è un *happy end* per mandare a casa il pubblico contento, ma piuttosto innumerevoli colpi sferzati con calcolato convincimento, senza che nulla li possa attutire. Ci sono situazioni scabrose, viene sondata la profondità della psiche, non si nasconde la patologia. Per d'Annunzio è interessante vedere come le opere dello scrittore norvegese attacchino il mondo borghese e siano accolte da attori, spettatori, critici: sa che costituiscono la punta più avanzata del teatro della sua epoca, e non resta indifferente.

Ibsen diventa un autore alla moda con Eleonora Duse. Come noto, il termine "ibsenismo" si è imposto grazie a George Bernard Shaw. In termini generali, esso designa le varie declinazioni e riprese dello stile di Ibsen. In Italia, si potrebbero indicare – sebbene dotati di minor tensione drammatica e impatto sociale – i nomi di Roberto Bracco, Achille Torelli e Giuseppe Giacosa. Ma Gabriele d'Annunzio va oltre, e fa qualcosa in più.

Con la formula *ibsenismo dannunziano* si può definire lo studio dello *stile* e dello *spirito* di Ibsen che affiora dalle opere teatrali del Poeta, rielaborato attraverso la classicità. Un'attenta analisi dei materiali conservati al Vittoriale può mettere in luce con efficacia l'istanza di modernismo che d'Annunzio ha individuato in Ibsen e gli esiti teatrali derivati – soprattutto in relazione al lavoro di Eleonora Duse, anche nei progetti non realizzati (non a caso, entrambi gli autori tornano significativamente nel suo repertorio degli Anni Venti).¹⁵

Particolare importanza ha la figura dello scultore, emblema dell'artista immerso nell'atto creativo, che vive slanci e crisi nel generare l'opera. In tale prospettiva, *La Gioconda* è il testo teatrale

¹⁵ Uno degli "incontri" più straordinari che mi sono capitati riguarda quello delle *tournées* nel 1923, negli Stati Uniti, di Eleonora Duse e del Teatro d'Arte di Mosca: nella Prioria, infatti, sono conservati i libri con le traduzioni in inglese dei rispettivi repertori. Ibsen è uno degli autori che ricorre maggiormente: vedi Pagani 2013a e Appendice.

dannunzian – scritto nel 1898 «[p]er Eleonora Duse dalle belle mani» e rappresentato nel 1899¹⁶ – da mettere in dialogo con *Quando noi morti ci destiamo*, ultimo dramma e testamento spirituale di Ibsen, scritto nel 1899. In entrambi aleggia l'ombra di Michelangelo, veicolo di una meditazione sull'artista creatore e il rapporto con la propria opera.

Questa potrebbe anche essere l'occasione per rileggere criticamente alcuni aspetti del rapporto tra d'Annunzio e Luisa Baccara, dal momento che buona parte dei volumi ibseniani posseduti da lui (contraddistinti dai suoi *ex libris* e da una rilegatura di pregio che commissionò per “nobilitare” quelli in traduzione francese, in edizione economica) sono conservati nella camera di lei [Appendice]. A ben vedere, il carteggio d'Annunzio-Baccara – di cui una significativa ma ridotta parte è stata pubblicata da Paola Sorge (D'Annunzio 2003) – presenta la pianista come una triste eroina ibseniana che si ritrova imprigionata a Gardone Riviera.

Nel donare i suoi libri agli italiani della sua epoca e delle generazioni future, d'Annunzio ha detto: «E qui non a impolverarsi ma a vivere son collocati i miei libri di studio». Pensare il teatro significa anche far vivere oggi quei libri, insieme a tutto ciò che li circonda al Vittoriale.

Penso di far cosa gradita agli studiosi integrando il presente contributo con un'*Appendice* che riporta testi di Henrik Ibsen conservati nella Biblioteca Privata di Gabriele d'Annunzio al Vittoriale.

Appendice

Le Canard Sauvage – Rosmersholm. Traduit du norvégien par M. Prozor, Paris, Albert Savine, 1891. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Les Prétendants à la Couronne – Les Guerriers a Helgeland. Traduction J. Trigaut-Geneste, Paris, Albert Savine, 1893. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Les Soutiens de la Société – L'Union des Jeunes. Traduction P. Bertrand et E. de Nevers, Paris, Albert Savine, 1893. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Le Petit Eyolf, drame en trois actes. Traduit avec l'autorisation de l'auteur et précédé d'une préface par le Comte Prozor, Paris, Librairie Perrin & C., 1895. [Con *ex libris* GdA e segni di lettura nelle

¹⁶ Sarà importante valutare il *Progetto Gioconda* svolto a Cagliari nel 2012, con gli esiti dell'analisi RIS al Visual Spectral Comparator del manoscritto dell'opera conservato al Vittoriale, che ha permesso di rilevare le varie fasi di correzione e le parti illeggibili. Non va inoltre dimenticato il film di soggetto dannunziano *La Gioconda* (Ambrosio Film 1916), regia di Eleuterio Ridolfi, con Helena Makowska, Mercedes Brignone, Umberto Mozzato, prodotto dalla Casa Ambrosio di Torino.

pagine iniziali, Camera Baccara]

Brand. Poème dramatique en 5 actes. Traduit avec l'autorisation de l'auteur et précédé d'une préface par le Comte Prozor, Paris, Librairie Perrin & C., 1895. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Solness le constructeur. Drame en trois actes. Traduit par M. Prozor, Paris, Albert Savine, 1895. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Jean-Gabriel Borkman, drame en quatre actes. Traduit avec l'autorisation de l'auteur et précédé d'une préface par le Comte Prozor, Paris, Perrin & C., 1897. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

La Dame de la Mer, suivie de: Un ennemi du Peuple. Traduction Ad. Chennevière et C. Johansen, Nouvelle édition, Paris, P.-V. Stock, 1899. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Peer Gynt. Poème dramatique en cinq actes. Traduit du norvégien avec l'autorisation de l'auteur et précédé d'une préface par M. Prozor, Paris, Perrin & C., 1899. [Con *ex libris* GdA e un angolo piegato a p. 85, Camera Baccara]

Hedda Gabler. Drame en quatre actes. Traduit par M. Prozor, Paris, Perrin & C., 1900. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Quand nous nous Réveillerons d'entre les Morts. Drame en trois actes. Traduit et précédé d'une préface par le Comte Prozor, Paris, Perrin & C., 1900. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Les Revenants – Maison de Poupée. Drames traduits par M. Prozor avec une préface d'E. Rod, Nouvelle édition, Paris, Perrin & C., 1901. [Con *ex libris* GdA, Camera Baccara]

Poésies. Traduction de Ch. de Bigault de Casanove autorisée par l'auteur. Préface et notes du traducteur, Paris, Mercure de France, 1907. [Con *ex libris* GdA, Pianerottolo Studio]

Gesammelte Werke, Leipzig, Reclam Jun., 4 tomi, s.a. (1891 circa). [Stanza del Mappamondo]

An Enemy of the People. A play in five acts. English translation by Mrs. E. Marx-Aveling, in *The Moscow Art Theatre Series of Russian Plays (Second Series)*. Direction of M. Gest, edited by O. M. Sayler, New York, Brentano, 1923. [Stanza del Mascheraio]

The Lady from the Sea, in *The Eleonora Duse Series of Plays*. English translation by Mrs. F. E. Archer. Direction of M. Gest, edited by O. M. Sayler, New York, Brentano, 1923. [Officina]

Ghosts, in *The Eleonora Duse Series of Plays*. English translation by W. Archer. Direction of M. Gest, edited by O. M. Sayler, New York, Brentano, 1923. [Officina]

Bibliografia

Arnaudi, Chiara

2015 *I primi quarant'anni del teatro del Vittoriale*, in «Quaderni del Vittoriale», n.s., 11, pp. 21-93.

Barberi Squarotti, Giorgio

2015 *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*. Introduzione e cura di Moreno Savoretti, Edizioni Sinestesie, Avellino.

Biggi, Maria Ida, a cura di

2010 *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*. Catalogo della Mostra, Skira, Milano.

Biggi, Maria Ida e Puppa, Paolo, a cura di

2009 *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 1-4 ottobre 2008), Bulzoni, Roma.

D'Amico, Giuliano

2013 *Domesticating Ibsen for Italy: Enrico and Icilio Polese's Ibsen campaign*, Edizioni di Pagina, Bari.

D'Annunzio, Gabriele

2003 *Il Befano alla Befana. L'epistolario con Luisa Baccara*, a cura di Paola Sorge, Garzanti, Milano.

D'Annunzio, Gabriele e Duse, Eleonora

2014 *"Come il mare io ti parlo". Lettere 1894-1923*, a cura di Franca Minnucci e Annamaria Andreoli, Bompiani, Milano.

Guerri, Giordano Bruno

2013 *La mia vita carnale. Amori e passioni di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano.

Guerri, Giordano Bruno e Capellini, Lorenzo

2015 *Con d'Annunzio al Vittoriale*, Minerva Edizioni, Bologna.

Hägg, Goran

2015 *D'Annunzio. Dekadent diktare, krigare och diktator*, Norstedts, Stockholm.

Isgrò, Giovanni

2009 *Sviluppi delle risorse sceniche in Italia: da d'Annunzio agli Anni Trenta*, Bulzoni, Roma.

Menna, Mirko

2009 *Vite vissute di Gabriele d'Annunzio: mitobiografie e divismo*, Carabba, Lanciano.

Pagani, Maria Pia

2011 *The Spiritual Lesson of Eleonora Duse*, in «World Literary Review», I, 1, pp. 84-93.

2013a *Re-discovering Oliver M. Saylor*, in «Mimesis Journal», II, 1, June, pp. 162-167.

2013b *Dalla scena alla pagina: le "trasfigurazioni" di Eleonora Duse*, in «Enthymema», V, 9, pp. 269-282.

2014a *Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale*, in «Ricerche di S/Confine», V, 1, pp. 139-157.

2014b *Rinaldo Küfferle e il mito di d'Annunzio*, in «Enthymema», VI, 10, pp. 168-188.

2014c *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse*, in «Enthymema», VI, 11, pp. 87-104.

2015 *Dall'exhibit alla performance: tracce di sinergie creative dannunziane*, in «Ricerche di S/Confine», VI, 1, pp. 1-23.

Pagani, Maria Pia, a cura di

2012 *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio*. Atti del Convegno Internazionale (Gardone Riviera – Gargnano sul Garda, 14-15 ottobre 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Perrelli, Franco

2004 *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze.

2006 *Henrik Ibsen: un profilo*, Edizioni di Pagina, Bari.

2007 *Eleonora Duse's Idealistic Ibsen*, in «North West Passage», 4, pp. 113-127.

Schino, Mirella

2008 *Il teatro di Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma.

Sinisi, Silvana

2007 *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma.

Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio 'Orazio Costa'

di Laura Piazza

Il 19 luglio 1953, nei suoi *Quaderni*, Orazio Costa scriveva:

«Mi pare che si possano trovare nelle opere di poesia momenti di lucida sintesi in cui la risoluzione poetica è “metodo di conoscenze” — Infatti credo che la poesia in certi momenti raggiunga non solo verità estetiche [...] ma lucide verità conoscitive. E là dove l'intuizione ha gettato nella mente un lampo di verità che la “logica” non riesce ad elaborare, possa la “poesia” “come metodo” [...] arrivare a fermare e cogliere la verità» (Costa 19 luglio 1953).¹

Sono passati sedici anni dalla morte di Costa, regista, ideatore della tecnica di pedagogia teatrale denominata metodo mimico² e maestro per generazioni di attori italiani,³ e lo stesso silenzio che ha accompagnato la fine della sua vicenda terrena continua oggi, imponendo una nuova attenzione storico-critica che al contempo cerchi di allontanare quella minaccia di una divulgazione sterile del metodo tanto temuta dal maestro, consentendo una precisa collocazione, su scala europea, della sua sessantennale ricerca pedagogica, della sua originale teoria della parola, una «parola viva» che, con evidenti richiami alla tematica cristiana, si fa carne:

«“Il verso dell'uomo”, caro Orazio, qualunque sia l'interpretazione mediocre, malevola, sigmundiana, narcisistica, e peggio se c'è, che sia per esserne data è il senso del tuo percorso e di tutta la tua vita. Cerca di ricordare. Cerca di ricordare che resta, da sempre, il tuo primo dovere» (Costa 9 settembre 1989).

Orazio Costa fu particolarmente restio, nel corso della sua lunga esistenza, a licenziare degli scritti

¹ Le citazioni inedite, tratte dai *Quaderni* di Orazio Costa, sono pubblicate per gentile concessione della Fondazione Teatro della Toscana.

² Il 'metodo mimico' è un regime di esercitazioni volte a risvegliare nell'attore il naturale istinto mimico e a sviluppare la capacità di immedesimarsi, innanzitutto fisicamente e vocalmente, in elementi naturali animati o inanimati (premessa all'acquisizione della duttilità psico-fisica necessaria per l'interpretazione di un personaggio).

³ Fra gli allievi di Costa sono da ricordare: Edda Albertini, Tino Buazzelli, Rossella Falk, Giancarlo Giannini, Gabriele Lavia, Glauco Mauri, Nino Manfredi, Anna Miserocchi, Roberto Herlitzka, Paolo Panelli, Anna Proclemer, Luca Ronconi, Gianni Santuccio, Giancarlo Sbragia, Gianrico Tedeschi, Bice Valori, Gian Maria Volonté.

che componessero un manuale descrittivo del metodo mimico, sperimentato nella formazione degli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (tra il 1944 e il 1976) e, in seguito, nel corso delle esperienze presso i Centri di Avviamento all'Espressione da lui fondati e diretti a Firenze e Bari e presso altre istituzioni italiane e straniere. Non furono rari, al contrario, gli interventi di critica letteraria e teatrale, funzionali all'ideale composizione di un'«antologia dei classici» della letteratura italiana (e non solo) cui attingere per la formazione dell'attore nuovo. I primi studi sull'attività pedagogica di Costa risalgono alla fine degli anni Ottanta e si devono a Gian Giacomo Colli, che raccolse in volume i principali saggi di argomento teatrale composti da Costa. È da segnalare che il lavoro di Colli è l'unico pubblicato sotto la stretta sorveglianza del Nostro. Dall'anno successivo alla morte del regista (1999), Maricla Boggio ha pubblicato per Bulzoni quattro volumi, quasi integralmente composti da saggi costiani già editi e, in alcuni casi, da trascrizioni delle ultime lezioni. Dobbiamo altresì riportare l'insofferenza di Costa nel percepire le registrazioni delle lezioni e le interviste predisposte per tali pubblicazioni, che sentiva già postume, come un lento requiem che ingessava e impoveriva la sua ricerca. Questa ossessione documentaria, diceva, «rischia di essere uno sbagliatissimo panegirico funebre! Non vorrei accettare questo ingiusto destino fra le tante ingiuste pressioni patite» (Costa, 31 maggio 1986).

Il Novecento, «età dell'oro» secondo la definizione di Marco De Marinis (De Marinis 2013: 11-22), è stata un'epoca d'innovazione e fermento, di messa in crisi dell'idea stessa di teatro, della sua plausibilità, della sua funzione, anche in conseguenza dell'avvento dello 'spettacolo tecnologico'. In Europa il teatro ha reagito a tale crisi/opportunità esercitandosi intorno alla centralità dell'attore-performer, tassello ineludibile per riaffermare l'idea di ritualità della messa in scena e il suo carattere di 'evento collettivo': non a caso i più grandi innovatori vollero indagare le fondamenta 'umane' del *Drama*, distinguendosi come pedagoghi oltre che come registi. Con Fabrizio Cruciani, bisogna, infatti, constatare che, nel Novecento, «scuole e pedagogie appaiono un modo forte di esistere del teatro oltre gli spettacoli» (Cruciani 1985: 49). Orazio Costa fu il primo (e, per lungo tempo, l'unico) italiano a nutrirsi direttamente di questa temperie, divenendo l'allievo spirituale, così amava definirsi, di uno dei più radicali animatori della scena primo-novecentesca: Jacques Copeau.

Nel 1937, l'allora ventiseienne regista trascorse circa sei mesi al fianco del maestro francese (seguendo le prove, all'Accadémie Française, dell'*Asmodée* di Mauriac) per un periodo di

perfezionamento dopo il diploma all'Accademia d'Arte Drammatica; questi, poi, lo vorrà come assistente, al Maggio Fiorentino del 1938, per la messa in scena del *Come vi garba* di Shakespeare. Quei mesi trascorsi con il maestro in Francia saranno determinanti per introiettare un progetto innovatore in cui è impossibile scindere le componenti estetiche da quelle etiche. Il neoumanesimo costiano, nutritosi alla lezione di Copeau, si rivela nella teoria della distinzione, nella messa in scena, tra momento dell'ispirazione e strumenti atti a esprimerla. L'esigenza della figura del regista (definizione polemicamente rifiutata da Costa a favore di quella di curatore, direttore o coordinatore) è per lui specchio di una crisi epocale: oggi, al regista è demandato il superamento della frattura tra la fase poetico-creativa e quella della realizzazione scenica, garantendo, nel migliore dei casi, una forma spirituale unitaria al dramma, non perseguibile altrimenti. Il principio d'autorità del regista è sufficiente all'allestimento di un singolo spettacolo, ma «per la creazione invece d'un nuovo teatro è indispensabile una novità di concezione sentita come assoluta, coinvolgente tutti i principi estetici e diciamo pure morali della vita» (Costa 1939, in Boggio 2004: 29). Il nuovo teatro progettato da Costa guarda a quello greco e a quello cristiano/medievale (già additati a modello da Reinhardt e Copeau) per recuperare la dimensione 'misterica' della scena, che la faceva ritenere dono e manifestazione degli dèi prima, immagine incarnata della sofferenza di Cristo dopo. L'obiettivo della riforma costiana, convergendo con quello che Cruciani attribuisce all'avanguardia primo-novecentesca, tracima dai confini del fatto teatrale, prefiggendosi d'innescare anche un rinnovamento del pubblico, della società *tout court*: «il teatro per cambiare l'uomo e il teatro per costruire una società diversa sono le ragioni che la cultura del teatro ha elaborato per giustificare il fare teatro nel '900» (Cruciani 1985: 53).

Nei locali degli uffici del Teatro della Pergola di Firenze, Costa fu autorizzato a soggiornare durante i suoi ultimi anni di vita e a quel luogo, per lascito testamentario, destinò i suoi libri, i suoi copioni, i ricordi personali, i bozzetti di scena e i materiali preparatori degli spettacoli, ma soprattutto i suoi preziosi quarantasei *Quaderni* in cui, dal 1947 al 1999, trascrisse memorie, poesie, sogni, progetti di spettacolo, elaborazioni teoriche ed esercitazioni pratiche sulla formazione dell'attore. Inedita fonte diretta di conoscenza e approfondimento del pensiero costiano, essi si configurano oggi come la guida più fedele per un percorso a ritroso alle origini del metodo.

Se Meldolesi riconosce (con il sostegno di Grassi e Pandolfi) nel Costa regista degli anni Cinquanta e Sessanta, uno degli esempi più maturi di un teatro italiano di respiro europeo (insieme a Visconti

e De Filippo, Costa sarebbe esemplare della tipologia di regista a «spettacolo unico»), deve concludere, tuttavia, che l'incapacità di essere vincente sul piano produttivo e la sua «troppo estremista fede nel teatro» compromisero la sua affermazione a lungo termine come *metteur en scene* e riformatore, aprendogli la strada alla degradazione «al rango di maestro» (Meldolesi 2008: 270), alla definitiva decisione di dedicarsi alla formazione dell'attore (non per scelta, com'era avvenuto per Copeau, ma un po' per attitudine, un po' per necessità). Lo studio dei *Quaderni* permette di rovesciare quest'assioma: senz'altro legato a una visione oltranzista del teatro, diremmo anche teologica. Scrive infatti Costa, «quale delle attività umane può non avere implicazioni teologiche se le sue radici sono così profonde da addentrarsi oltre la natura fisica e psichica dell'uomo?» (Costa, 16 dicembre 1968). Costa si rese conto dell'inattuabilità di una riforma su basi meramente teoriche e intenzionali. Essa doveva instaurarsi evidentemente su una nuova pedagogia, su una concezione globale della formazione dell'attore. Tanto è vero che, tale intuizione, com'è possibile evincere proprio dai *Quaderni*, ha il suo germe sin dagli anni Quaranta, vale a dire sin dall'epoca in cui il nostro era ancora riconosciuto come *l'enfant prodige* della regia italiana. Nonostante il successo e le importanti committenze (anche internazionali – Belgio, Giappone, Olanda), Costa, nei suoi appunti biografici, manifesta immediatamente la necessità di ripartire da radici rinnovate, dalla costruzione di un attore inedito, non celando un senso d'inappagamento dovuto a una ricerca che non sempre sfociava negli esiti spettacolari previsti. Costa verificò a proprie spese il conflitto tra la libertà creativa e d'indagine sull'attore consentita in sede di prove e i limitati risultati di questa ricerca una volta trasferiti sulla messa in scena, che doveva adeguarsi a regole produttive e di fruizione per molti versi incompatibili alle sue premesse estetiche e ideologiche. Meldolesi ripropone, in proposito, una valutazione che molti di coloro che hanno avuto modo di frequentare Costa hanno spesso espresso: «Costa, Visconti e Eduardo liberarono la pienezza innovativa della regia a spettacolo unico solo durante le prove. E le loro prove furono – direi – il momento d'avanguardia della tendenza» (Meldolesi 2008: 288).

Nel libero confluire d'istanze registiche e pedagogiche, l'umanesimo integrale di Costa è stato il principale interlocutore in Italia dei maggiori programmi di riforma europei. Furono proprio i rivoluzionari della regia a riportare in primo piano l'urgenza di una rinnovata pedagogia; come Costa stesso ebbe modo di osservare: «i metodi d'insegnamento sono mancati, fuori dell'empirismo anche illuminato, fino all'imporsi della regia. È la regia che ha proposto nuove

tecniche sceniche e metodi di insegnamento. Vedi Craig. Vedi Stanislavskij, Copeau» (Costa, 2 febbraio 1978). L'accesso non mediato alla scrittura costiana, attraverso lo studio dei *Quaderni*, consente di ricostruire minuziosamente (sin dal suo primo precoce manifestarsi) l'agitarsi di un problema, di un'intuizione, cui segue un accanito desiderio di chiarimento ed esplicazione, riscontrabile nei numerosi abbozzi o schemi di breviari di mimesica (ospitati negli stessi *Quaderni*), sempre, tuttavia, incompiuti, non risolti, perché mancanti di quei presupposti concettuali che lo stesso Costa dubitava in autocoscienza di avere adeguatamente indagato. Scrive a tal proposito: «temo che tutte le diverse tecniche, più o meno passate per "metodi", compresa la mia con le sue ambizioni, soffrano di impreparazione, per lo meno nel senso che non si sono preoccupate di verificare da che ascendenze dipendevano» (Costa, 2 febbraio 1991).

Le ascendenze della metodologia costiana, reinterpretate alla luce della memoria materiale preservata dall'Archivio, ci paiono riconducibili a una precisa idea di poesia come scandaglio, strumento conoscitivo, percorso a ritroso nel crogiolo della creazione. Il verso come «primo dovere», scriveva Costa, e la poesia come primo nutrimento dell'attore. Costui, collocato, nella gerarchia degli elementi dello spettacolo, al primo posto accanto all'autore (non il regista ma il poeta!), si configura come l'elemento dal quale partire per una rinascita che, recuperando le primigenie fasi evolutive dello spettacolo (teatro greco e medievale) ma soprattutto dell'uomo (gioco e istinto mimico), restituisca al teatro la sua missione, essendo «l'unica forma di attività umana rimasta a parlare dell'uomo all'uomo, mediante la realtà dell'uomo» (Costa, 3 settembre 1989). Confrontandosi con il mistero dell'insufficienza della parola, l'attore incarna la tragedia dell'indicibile e ha il dovere, per Costa, di lasciare presagire al pubblico, attraverso il suo corpo-voce, l'urgenza e la necessità di ogni singola parola.

«Ogni poesia lirica rinnova in sé il dramma dell'ineffabilità intorno al quale si è affannato il poeta e più tardi l'interprete per ricondurre alla coscienza dell'ascoltatore la realtà di questa ansiosa prosecuzione dell'invenzione dei termini che mancano ai nostri più elevati desideri d'intendere» (Costa, 13 settembre 1970).

E non sorprende cogliere, nella speculazione costiana, l'assimilazione al poeta dell'attore, proteiforme prosecutore in terra dell'atto della creazione divina: un binomio già imposto da

Artaud, che poeta scelse di autodefinirsi e che, decenni dopo, avrebbe ereditato Carmelo Bene. Poesia come fonte del metodo, dunque, tanto che Costa riconosceva nei poeti i veri padri della sua teoria: «origine del metodo: Copeau, Rilke, Proust, Pascoli, ecc.» (Costa, 15 giugno 1986). Considerava poi la poesia come vitale istinto dell'uomo, da recuperare e liberare: «il proprio dell'uomo è di esser poeta e creatore in tutte le situazioni primarie» (Costa, 26 ottobre 1984). Le ipotesi, ospitate nei *Quaderni*, intorno al processo di manifestazione della poesia – che, per Costa, ha origine da una dimensione corale-universale, per essere, solo in seguito, raccolta e riconsegnata dal singolo autore – costituiranno l'impalcatura del suo metodo per la messa in condizione della creatività (non solo attoriale).

Come si comincia a intravedere da questi spunti, il progetto costiano chiede molto all'attore, in autoconsapevolezza, preparazione, ascolto del sé, formazione intellettuale. Il trascurare questi presupposti, a favore di una tecnica perseguita esteriormente e sulla base di mere esercitazioni pratiche, relega a un'interpretazione superficiale il metodo mimico, per questo motivo, come aveva capito Costa stesso, votato a esigue possibilità di riconoscibilità e, quindi, affermazione. Ricostruire la radice intellettuale del metodo, la sua articolata impalcatura teorica, attraverso i *Quaderni*, appare, dunque, decisivo. È frequente, ad esempio, riscontrare, negli appunti costiani, l'auspicio che le contemporanee ricerche di neurolinguistica possano agire a sostegno delle sue intuizioni sull'attitudine al linguaggio. Un'attitudine non determinata esclusivamente da fattori esterni e culturali ma da schemi innati, da istanze mimiche che Costa aveva percepito e sviscerato nel suo progetto di formazione dell'attore, specie negli ultimi anni. Con chiari riferimenti artaudiani, Costa scrive:

«Il cervello linguistico ha tenuto a bada il cervello mimico per non trovarsi troppo spesso nella impossibilità di corrispondere con termini adeguati alle espressioni di sottigliezze inesprimibili. Queste tuttavia sollecitano invenzioni e spingono i poeti ad agire nelle aree non ancora definibili. Così può avvenire che a diversi livelli la lingua resti dolorosamente inferiore al sentire» (Costa, 20 novembre 1988).

Lo studio dell'Archivio sta dando importanti riscontri per approfondire e, spesso, riconoscere per la prima volta, le premesse estetiche, filosofiche, ermeneutiche del metodo mimico. Se

accuratamente interrogato, l'Archivio potrebbe consentire un inquadramento finalmente completo del progetto riformatore costiano. Dopo la conclusione, piuttosto avventurosa, della vicenda legata alla proprietà dei documenti, e una lunga fase preparatoria e di studio, ci si appresta oggi a pubblicare un'edizione critica dei brani di carattere teorico-pratico ospitati nei *Quaderni* inediti. Il progetto editoriale è finanziato dalla Fondazione Teatro della Toscana di Firenze che sceglie, anche in questo modo, di onorare i suoi doveri di Teatro Nazionale attraverso un investimento sullo studio di una delle figure più significativamente legate alla sua lunga storia. La monografia in preparazione si prefigge di ricostruire l'itinerario di consolidamento di principi e intuizioni che via via hanno concorso all'elaborazione del metodo. Il lavoro sarà costituito da una prima parte storico-critica e da una seconda parte, antologica, composta di scritti costiani sul metodo, estratti dai *Quaderni*. Il nostro obiettivo è rendere disponibile, per la prima volta, la fonte viva della metodologia di Orazio Costa, realizzando, per collazione, un manuale di pedagogia teatrale da collocare accanto agli altri 'testi-monumento' redatti dai registi-pedagoghi novecenteschi.

Lo studio dell'universo poetico e creativo di Orazio Costa smentirà i luoghi comuni e le rigidità con cui complessivamente la sua figura è stata interpretata: un grande maestro guardato con distacco, come simulacro di un'epoca e di un'idea di teatro esauritasi. Una figura senz'altro inconciliabile con lo spirito neoavanguardista, teso a superare e archiviare il presunto testocentrismo della scena italiana, al punto che, non a caso, come fa notare De Marinis, il Manifesto di Ivrea del 1967 all'attore scelse di non dedicare nemmeno un paragrafo (De Marinis 2013: 292). La riflessione sull'attore, focus della lunga ricerca costiana, è la testimonianza più evidente di una sopravvivenza, di là dalle apparenze, di una linea di radicamento europeo e d'indagine sull'attore (minoritaria, ma non per questo meno viva) nella scena italiana del XX secolo. Quello della rigenerazione del teatro dalle sue fondamenta 'umane', come osservato da Cruciani, è un problema non riconducibile al novero delle questioni sempre esistenti: al contrario, è «una inquietudine e un disagio, una imminenza del teatro oltre il teatro, che il teatro del XX secolo assume profondamente come speranza e tragedia» (Cruciani 1985: 83). Inquietudini e disagio, speranza e tragedia che in Italia hanno avuto senz'altro in Orazio Costa un protagonista consapevole e ostinato.

Bibliografia

Boggio, Maricla

- 2001 *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni, Roma.
2004 *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Bulzoni, Roma.
2007 *Orazio Costa maestro di teatro. Lezioni in accademia*, Bulzoni, Roma.
2008 *Orazio Costa prova Amleto*, Bulzoni, Roma.

Colli, Gian Giacomo

- 1989 *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Bulzoni, Roma (II ed. riveduta e accresciuta, Bulzoni, Roma 1996).

Costa, Orazio

- 1939 *Il senso della spontanea nascita. Saggio sulla regia teatrale*, in Boggio 2004.

Copeau, Jacques

- 1935 *Le spectacle dans la vie morale des peuples*, in AA.VV., *Il teatro drammatico: convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934-XII*, Reale accademia d'Italia, Roma.

Cruciani, Fabrizio

- 1985 *Teatro del Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Sansoni, Firenze.

De Marinis, Marco

- 2013 *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.

Meldolesi, Claudio

- 2008 *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma.

Le ragioni del conservare.

Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli

di Simona Scattina

In Sicilia il teatro tradizionale delle marionette – l'opera dei pupi – ebbe un grande impulso e una notevole diffusione soprattutto a partire dall'inizio del XIX secolo, sebbene, come ci ricorda Paolo Toschi, le marionette occupino già nell'antico mondo greco e romano un posto importante fra gli spettacoli e fossero famosi i marionettisti siciliani che al tempo di Socrate si recavano ad Atene ad esercitare la loro arte. Nell'Ottocento, non prima del terzo decennio, compaiono sulle scene dell'Isola gli elementi che dell'Opera formano il carattere proprio e la continuità nel tempo: il pupo manovrato da ferri, l'armatura metallica, i soggetti epico-cavallereschi e la recitazione a braccio unita a un italiano regionale forbito; così la macchina dell'Opera comincia il suo viaggio disegnando uno spettacolo unico nel suo genere. Dall'ultimo quarto del XIX secolo in avanti l'opera dei pupi è stata oggetto di importanti ricerche in ambito filologico, semiologico, antropologico e dagli anni settanta del XX secolo ha riacceso gli interessi specifici degli storici del teatro.¹ Si declina così «la cultura guerresca della festa, codificata nei giochi d'arme, nei coreografici assalti, nei martiri dei santi, nelle demonizzazioni dell'Islam» (Meldolesi e Taviani 1991: 305). I pupari del Novecento si procurano uno spazio ben riconoscibile nel panorama dello spettacolo popolare cittadino, dove si distinguono per un'arte rigorosa messa al vaglio della censura del pubblico – sempre più esigente – e per una conduzione impresariale impegnativa; individuano criteri di lavoro condivisi, competenze ben soppesate; si spostano in quartieri da poco edificati, vi trovano nuove comunità di spettatori. Al pari degli artefici dell'Opera tra i protagonisti si annoverano anche gli autori delle notizie e dei documenti. Insieme con i pupari si muovono intellettuali come Giovanni Verga che lascia una testimonianza in due tarde novelle di argomento puparo (*Don Candeloro e C.*; *Le Marionette parlanti*), o Nino Martoglio, giornalista, capocomico e drammaturgo. Marguerite Yourcenar dedica ben cinque pagine ai pupi siciliani in un saggio del

¹ Si vedano a tal proposito gli studi in ambito filologico, semiologico, antropologico di Giuseppe Pitre, Antonio Pasqualino e Alessandro Napoli e gli interessi specifici degli storici del teatro come Claudio Meldolesi, Valentina Venturini, Luigi Allegri e Bernadette Majorana (si rimanda alla Bibliografia per ulteriori riferimenti).

1938 intitolato *Marionettes de Sicile*. Dopo aver assistito ad uno spettacolo, condensa, con una raffinata prosa, la storia del teatro dei pupi, parla dei pupari, dei personaggi, del repertorio. Definisce i pupi siciliani «sublimi nella loro ingenuità» e subito dopo aggiunge: «Bisogna spingersi fino al Giappone dei samurai per ritrovare una tale furia guerriera, oppure rifarsi ai Misteri del Medio Evo per ritrovare qualche cosa del medesimo fervore» (Yourcenar 1990:31). La Yourcenar giunge perfino ad annotare proprie impressioni sui pupi e sugli umori del pubblico:

«I pupi siciliani sono più grandi e più pesanti delle marionette ordinarie; sono manovrati non da fili ma da solide aste di ferro; sono magnificamente rivestiti di vere armature che cozzano con fragore durante le battaglie; sul capo portano alti pennacchi e trascinano sul palco dei lunghi mantelli. Il pubblico è composto da un centinaio di ragazzi, dai quattro ai diciotto anni che gridano, piangono, applaudono, si spingono sulle panche o nei palchi. Nel fondo del teatro gli amatori, che frequentano il teatro da più di cinquanta anni... Nessuno degli spettatori, dai più giovani ai più anziani, confonde l'ingresso in scena del cavallo di Oliviero con quello di Orlando. Quattro cavalli bianchi squartano Gano di Magonza tra le grida gioiose del pubblico. Quando fa il suo ingresso sul palco la bella Bradamante, battendo il tacco della scarpa il pubblico rumoreggia contro di lei che osa sfidare a duello gli uomini» (Yourcenar 1990:33).

La marionettistica Fratelli Napoli: ipotesi per un archivio

L'*Opéra* a Catania accoglie le strutture ideologiche e formali del teatro verista (la famiglia, il tradimento), del melodramma e del romanzo d'appendice (i figli perduti e ritrovati, il riscatto di umili origini, la passione amorosa, la vendetta) aggiungendo ai cicli più antichi tratti dalle edizioni *vulgatae* dei racconti cavallereschi colti, dal *cuntu*, dalla *Storia dei Paladini di Francia* di Giusto Lo Dico e da quella di Giuseppe Leggio. Tuttavia l'Opera trova la sua specificità estetica nel tono tragico prodotto dallo scontro tra equità, *pietas*, libertà, ingiustizia, coercizione e violenza generando così una sua grammatica particolare.

A metà degli anni Cinquanta i pupi sono già da tempo «inattuali», afferma Ettore Li Gotti (1957), e di lì a poco saranno numerosi i pupari che non resisteranno al vortice della decadenza. La vendita d' *'u misteri* (nel gergo dei pupari l'insieme di tutto il materiale occorrente per gli spettacoli), per la maggior parte di loro, è la sola soluzione per sopravvivere. Tuttavia c'è chi prosegue o riprende dopo periodi d'interruzione, conservando ciò che possiede e raccogliendo via via le sollecitazioni

del presente. A Catania inoltre l'Opera non si è 'turisticizzata' come a Palermo e Acireale e nonostante tempi difficili i Fratelli Napoli riescono a conservare il mestiere e a proseguire l'attività, cosicché essi rappresentano gli ultimi depositari della tradizione dei pupi in area orientale.

La loro è insieme la storia di una famiglia e di una forma di teatro che coincide con la storia di una città, Catania; ed è anche la storia di una civiltà che corrisponde a un modello socio-economico: quello dell'artigianato. Questi motivi sono reciprocamente intrecciati in modo indissolubile e arrivano fino a noi oggi.

La storia di questa famiglia, e più in generale dell'antica tradizione pupara catanese, tracciata da Antonio Pasqualino almeno fino al 1995, anno della sua morte, viene riconsiderata nel 2008 da Bernadette Majorana che, nel volume *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania* (per i tipi Bulzoni), esplicitava la volontà di salvaguardare una forma di teatro prezioso del nostro passato. Rispetto alla primitiva intenzione di approfondire una ricerca sul mestiere delle parlatrici dell'opera dei pupi l'indagine della Majorana si è ramificata in ulteriori direzioni offrendo nuove interessanti ipotesi e non pochi interrogativi. Si è rivelato pertanto necessario interrogare le carte e così, grazie alla volontà dell'Ateneo e del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania, è stato avviato il progetto dell'Archivio Fratelli Napoli.²

I primi approcci d'intervento sono stati dettati dall'esigenza di catalogare e di far conoscere a molti un universo poco noto, almeno nella sua interezza. A queste ragioni si aggiunge il fatto che l'insieme degli oggetti contenuti nel fondo, correlati da tipologie di beni di natura eterogenea su diversi supporti e da tutti i ricordi di coloro che parteciparono a quella straordinaria vicenda culturale, oggi racconta di un modo di fare, curioso anche se discreto, che è al tempo stesso una concreta metodologia scientifica, un'osservazione partecipante. Questo archivio di cui Fiorenzo Napoli direttore artistico della compagnia, e Alessandro Napoli antropologo, sono stati e sono i fedeli e attenti custodi, da una parte è un organismo *in fieri*, utilizzato cioè funzionalmente nel corso dell'attività dei Napoli come strumento di lavoro («archivio corrente» per citare Romiti,

² L'avvio dei lavori risponde al bisogno di tornare a fare i conti con l'identità del territorio, con un tessuto d'ingegni e storie che non hanno esaurito il loro ciclo ed è desiderio riflettere sul valore e il significato che lo spettacolo di figura riveste nella cultura di un territorio sotto il profilo sociale, artistico ed educativo. C'è anche la volontà di cominciare ad instaurare un dialogo con quegli archivi che hanno già un loro statuto, ci riferiamo al Museo delle Marionette Antonio Pasqualino di Palermo, alla Compagnia Marionette Carlo Colla di Milano o all'archivio-arsenale di Mimmo Cuticchio, per rimanere in territorio nazionale, allo scopo di poter creare un Archivio Unico del Teatro di Figura.

2004), dall'altra è un archivio che ha perso la sua utilità immediata ed è diventato memoria del progresso («archivio deposito», Romiti 2004).

Allo stato attuale tre sono le matrici: quella della recitazione catanese, ricostruita partendo dall'analisi delle registrazioni audio e dai racconti degli stessi interpreti;³ quella drammaturgica, delineata attraverso lo studio di copioni e canovacci;⁴ quella artistica legata ai manufatti realizzati dai Napoli. Lo studio della prima sezione del fondo sta consentendo lo studio dei tratti sopra-segmentali della recitazione catanese che fino ad ora non è stato mai sviluppato. Con grande rammarico la pratica catanese è affrontata solo marginalmente da Antonio Pasqualino che in area palermitana aveva già condotto importanti studi sulla tecnica del *cunto*, mentre è stata proprio la Majorana a dedicarsi in maniera più attenta ai codici della qualità della voce partendo dal suo interesse nei confronti delle figure femminili dell'opera e intervistando la parlatrice Italia Napoli, decana della famiglia. I suoi acuti suggerimenti sulle fonti orali hanno dato la spinta a sondare più approfonditamente i contenuti e il farsi di una vicenda che aspettava da tempo di essere esaminata.

Nel fondo sono custodite poi le 'scalette' che recano l'intreccio delle singole scene derivate dalla 'storia' o dal 'libro', i dialoghi a soggetto della fine degli anni sessanta fino ad arrivare all'uso del copione 'disteso', interamente messo per iscritto (primo consapevole riformatore è stato il catanese Nino Amico; continuano a scrivere copioni distesi Alessandro e Fiorenzo Napoli, ma con più attenzione alla messinscena tradizionale), con una sceneggiatura più serrata, e con l'abolizione

³ I documenti audio presenti in archivio, tramite una scansione metrica e una segnatura d'accenti, consentiranno di ricostruire le figure dei parlatori dell'Opera dei pupi catanese (l'archivio dei fratelli Napoli custodisce anche il fondo di Biagio Sgroi, uno dei più famosi parlatori dell'opera) che avevano una loro precisa cadenza ritmica. Anche qui il mutamento del pubblico negli anni sessanta/settanta ha prodotto delle modifiche nei codici di rappresentazione della recitazione catanese: la rinuncia alla recitazione tradizionale nelle formule di accelerazione ritmica e nell'uso del vibrato che appariva artificioso verso una forma di declamazione più teatrale con un linguaggio idoneo a dare alla scena un ritmo più intenso. La grande importanza di questi materiali è data, a parte i contenuti, proprio dall'essere stati ripresi nel loro farsi: si tratta di girati 'sporchi', non sottoposti a filtraggi e puliture che si fanno per rendere più gradevole l'ascolto. Ma proprio in questo conservare ogni dettaglio, in questo registrare dietro le quinte, si determina il valore aggiunto del documento sonoro. Che consiste nel captare i preparativi dello spettacolo da parte dei narratori e manovratori, le pause tra un episodio e l'altro con i commenti del pubblico, la tensione emotiva data dal coinvolgimento alle funzioni dei personaggi.

⁴ Nel lavorare su questi documenti la cosa più difficile è senza dubbio avere a che fare con materiali 'vivi', con oggetti che i Napoli continuano ad utilizzare e a modificare e che rappresentano pertanto una continua stratificazione di storie e memorie territoriali che ci consegnano una contemporaneità legata alla ricerca attraverso la tradizione. La difficoltà che stanno ponendo queste fonti è che non è mai automatico che chi abbia materialmente scritto un copione ne sia anche autore o redattore. Molto spesso succedeva infatti che un puparo prestasse i suoi testi ad altri colleghi e che questi li ricopiassero per lavorarci, apponendovi poi la propria firma, che era indicazione della proprietà e non dell'autore. Un altro aspetto interessante che emerge da queste carte è legato all'italiano utilizzato dai pupari. Come giustamente ha osservato Lo Piparo (1987) è un italiano che si allontana dallo standard non tanto nella sintassi o nella morfologia, quanto soprattutto nella realizzazione grafica, sotto la quale s'intravede un'esperienza d'italiano parlato molto più diffusa di quanto i dati sull'analfabetismo, presi globalmente, non facciano ritenere.

di lunghi cicli preferendo spettacoli conclusi in sè con scelte di argomento vario, non necessariamente paladinesco.

Rispetto all'eterogeneità dei documenti il primo fondo che è stato oggetto d'indagine è quello costituito dai cartelli e dalle scene, documenti che costituiscono una delle più interessanti espressioni dell'arte e della cultura figurativa popolare siciliana e rappresentano dipinti pregevoli che possiamo collocare, così come afferma la studiosa Janne Vibaek, nel campo della storia dell'arte popolare (da affiancarsi a quella 'illustre').

Le storie dipinte

I cartelli dell'opera dei pupi di tipo catanese presentano un repertorio figurativo popolare molto ampio, il cui valore documentario è oggi unico e irripetibile. Eredi delle figure usate dai giullari per "splanare" i loro detti e i loro racconti, i cartelli nascono in Sicilia in sincronia e con l'affermarsi e il diffondersi del teatro popolare della seconda metà del secolo XIX. Proponendosi come figurazione di stretta aderenza logico-contenutistica alla fabula della storia paladinesca da raccontare/rappresentare servono al puparo come *placard*.

I cartelli dell'opera dei pupi erano congegnati per una duplice possibilità di fruizione e lettura, a seconda che li ammirassero gli spettatori abituali del teatro di quartiere, oppure passanti occasionali. Il pubblico abituale guardando i messaggi figurativi trasmessi dal dipinto e sommandoli, se alfabetizzato, a quelli linguistici trasmessi dal *ricordino*,⁵ poteva 'leggere' tutto il complesso come riassunto della storia. Per il passante, spettatore potenziale, le grandi figure dipinte con le loro pose teatrali dovevano costituire un forte richiamo all'attenzione, mentre il *ricordino*, nominando tanti personaggi, con le sue formule conclusive che sollecitavano l'attesa degli avvenimenti successivi del ciclo, doveva invogliare a diventare spettatore abituale del teatro. Accanto alla funzione pubblicitaria c'è quella narrativa. Il pittore di cartelli ha qualcosa da raccontare al suo pubblico e le illustrazioni, più delle parole scritte, penetrano nella vita del mondo popolare. Le figure agite nell'Opera sarebbero rimaste senza vita e senza voce se non fossero state sollecitate, oltre che dalla comunicazione verbale, da quella visiva. Focillon ci ha insegnato che le forme artistiche, una volta create, finiscono con l'assumere uno statuto autonomo e indipendente

⁵ Un foglio rimovibile di carta bianca sul quale si scriveva una didascalia che 'ricordava' agli spettatori abituali le vicende che avrebbero visto rappresentare la sera a teatro.

rispetto ai loro autori che, dissolvendo le barriere spazio temporali, le proietta e le dispone in una sfera mitica. Un unico sistema di valori unisce i pupari, le storie e gli spettatori e la scena è al contempo il luogo in cui artefici e pubblico rappresentano se stessi. Attraverso le immagini la cultura popolare siciliana finiva con il riflettersi in un magico specchio in cui il *paraître* si sovrapponeva all'*être*, rifiutandosi così alla storia e consegnandosi al mito.

I manufatti conservati in questo fondo testimoniano la vivacità del clima culturale della Catania di Otto e Novecento, la curiosità degli spettatori che erano chiamati a rivivere quelle gesta e ci ricordano quanto il teatro di figura abbia nutrito l'immaginario popolare. I cartelli così come le scene si trasformano da 'disegno' a cartogramma della mentalità popolare che l'Opera veicola e pertanto recuperare tali figurazioni e riproporle alla più ampia fruizione comune è attività di salvaguardia di 'beni' d'arte.

Un'ultima funzione che possiamo riconoscere nella destinazione d'uso dei cartelli è quella decorativa: i pezzi che puparo e pubblico consideravano i più belli e riusciti venivano appesi all'interno del teatro come decorazione delle pareti a riprova che esiste, anche a livello popolare, un *Kunstwollen* che è desiderio di bellezza, arte per il gusto dell'arte. I cartelli pertanto da un lato assolvevano una funzione informativo-didascalica che assumeva aspetti pubblicitari e divulgativi; dall'altro a una funzione narrativo-simbolica che si articolava in forme estetico-decorative ed epico-figurative.

Il mestiere dei Napoli offre un ampio *corpus* di cartelli (circa 400) dipinti a tempera, a colori accesi e vivaci, su fogli rettangolari di carta da imballaggio di 200 cm di base per 150 cm di altezza. Il discreto stato di conservazione è stato assicurato dal fatto che essi non sono stati più esposti né utilizzati come oggetti d'uso non essendoci, mutato il pubblico, l'esigenza di affiggere ogni giorno un cartello diverso, ma sono tuttavia particolarmente rovinati nei punti delle piegature e spesso bucati nei punti d'incrocio tra un piega e l'altra. Dopo l'esposizione infatti il puparo ripiegava il cartello su se stesso quattro o cinque volte, seguendo le pieghe originali dei fogli di carta da imballaggio. Veniva poi impilato insieme agli altri, riposto e conservato in economia di spazi all'interno del teatro.

L'estrema deperibilità dei cartelli catanesi e l'uso che ne facevano i pupari contrastano con lo stile alquanto elaborato della pittura. Il fatto che si trattasse di una tecnica pittorica rapida e immediata non deve far supporre che fosse anche facile ed elementare. Essa è invece una tecnica visuale

consapevolmente orientata verso certi esiti, e perciò di difficile esecuzione. Bisognava tratteggiare rapidamente le figure nella loro gestualità ampia e teatrale; dare efficacia di espressione ai volti; colorire le armature utilizzando come base di fondo il colore marrone della carta da imballaggio, che si doveva poi ravvivare con *brilli* di giallo «a effetto»; infine campire il paesaggio e le vesti esaltandoli con un acceso cromatismo di contrasto, tale da attirare l'occhio dei passanti.

I cartelli di Rosario e di Natale Napoli hanno una chiarezza espositiva folgorante. Il disegno forte e sbozzato, i colori vigorosi e di grande impatto visivo solo elementi del percorso della rappresentazione figurata che diventa narrazione. Si comprende bene, nella scelta e nella presentazione dei soggetti, che accanto al carattere meramente funzionale nei confronti della storia c'è dell'altro. Sul supporto cartaceo bidimensionale il pittore descrive uno spazio a tre dimensioni e tutto quanto vi accade in un certo tempo. Sui cartelli sovente l'artista operava un'efficace sintesi di rappresentazione, raffigurandovi simultaneamente concentrate azioni che nella effettiva messinscena teatrale erano presentate in successione temporale. Negli schemi compositivi dei cartelli catanesi il rapporto sfondo-figure è tutto a favore delle seconde. Le figure, infatti, sempre intere e in primissimo piano, campeggiano sullo sfondo e lo dominano. I pittori dovevano poi scegliere quali scene riuscivano a marcare, esplicitandole figurativamente, le opposizioni ideologiche-concettuali sottese al sistema dei valori e di regole condiviso dal ceto popolare siciliano (bene vs male, noi vs altri, amici vs nemici, cristiani vs saraceni, convertiti vs traditori). I codici gestuali a cui guardavano gli autori dei cartelli erano quelli del teatro ottocentesco, e in special modo del melodramma: il gesto doveva essere descrittivo e rappresentativo. Lo stesso codice cinesico era all'epoca applicato anche dai pittori italiani dell'Ottocento e soprattutto da Hayez che concepiva teatralmente gli episodi storici che narrava. Ed in questo processo di osmosi fra teatro e arti figurative, consolidato anche attraverso la massiccia diffusione di incisioni a stampa, si inserisce anche il fatto che i cartellonisti catanesi trasposero nelle loro opere pose e gesti teatrali ampi, eroici, plateali e di estrema drammaticità.

Tra i tanti cartelli analizzati durante la fase di riordino dell'archivio ci siamo imbattuti in un pezzo 'unico' nel suo genere, non a caso divenuto cartello pilota per la mostra realizzata in occasione delle celebrazioni per i 100 anni dall'entrata dell'Italia nella Prima Guerra mondiale dal titolo *La guerra... io dico la guerra. Metafore belliche nei cartelli della Marionettistica dei fratelli Napoli* (Catania, giugno 2015). Il cartello in questione raffigura una testimonianza particolare e originale in

quanto non ci narra un episodio tratto da storie cavalleresche, non vi ritroviamo duelli, paladini e spargimenti di sangue, ma rappresenta quelle che furono le conseguenze africane dell'impresa di Libia. Un manifesto di pace che è espresso nelle due figure in primo piano della bellissima donna africana, dai lunghi capelli neri e dall'abito tipico a righe, che soccorre il fantaccino italiano ferito, mentre sullo sfondo i due eserciti si fronteggiano. A sinistra gli italiani, riconoscibili dal casco coloniale e dalle divise, che imbracciano i fucili e sparano al nemico. A destra, con la carnagione scura e le divise marroni, gli eserciti regolari turco-libici e, insieme a loro, i membri della confraternita dei Senussi, riconoscibili per il lungo abito bianco, colti nell'atto di cadere colpiti a morte. A benedire l'operato delle truppe italiane e le due figure in primo piano, nel consueto "nuvolato" della pittura degli ex voto, troviamo l'Italia turrita, vestita di bianco, che impugna la spada in una mano e la bandiera tricolore nell'altra. I pittori dell'opera dei pupi non rimangono insensibili nei confronti del proprio tempo e tentano di reagire, con gli strumenti che conoscono meglio, alla violenza di quei fatti cercando di trovare un antidoto nella rappresentazione dei due protagonisti in primo piano che rinnovano un ideale promotore di pace fra i popoli, sovente chiamato in causa nelle storie dei pupi.

La campagna fotografica sui cartelli è terminata e crediamo che dal loro raffronto emergeranno nuovi e interessanti spunti d'indagine. Una cosa è certa: si rivela sempre più necessario trovare soluzioni oltre che per la conservazione di tali manufatti anche per la loro fruizione. Viviamo in un tempo in cui le immagini sembrano sfuggire alla nostra memoria ma quelle lasciateci dai pittori di cartelli del teatro dei pupi, permeate della vita e della forza narrativa delle tradizioni orali, sono «figure ancora umane» (Cusmano 1991: 124) e chiedono di essere guardate.

Bibliografia

- Allegri, Luigi e Bambozzi, Manuela, a cura di
2012 *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma.
- Bazzocchi, Vincenzo e Bignami, Paola, a cura di
2014 *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci, Roma.

- Bertolone, Paola, Biggi, Maria Ida e Gavrilovich, Donatella, a cura di
2013 *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, UniversItalia, Roma.
- Brunetti, Simona e Nicola, Pasqualicchio, a cura di
2014 *Teatri di Figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Edizioni di pagina, Bari.
- Cascetta, Anna
2002 *Le prospettive del teatro*, in *Atlante del Novecento*, UTET, Torino.
- Cipolla, Alfonso e Moretti, Giovanni
2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano.
- Cusmano, Antonino
1991 *I temi*, in Gabriella D'Agostino, a cura di, *Arte popolare in Sicilia*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo.
- D'Agostino, Gabriella, a cura di
1991 *Arte popolare in Sicilia*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo.
- Fedi, Maria
2013 *L'Archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Titivillus, Corazzano.
- Li Gotti, Ettore
1957 *Il teatro dei pupi*, Sansoni Editore; Firenze.
- Locatelli, Stefano, a cura di
2009 *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, in «Comunicazioni Sociali», n. 2.
- Locatelli, Stefano
2006 *Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane*, in «Il Castello di Elsinore», XIX, n. 54.
2003 *La memoria del teatro nell'era di Internet*, in «Il Castello di Elsinore», XVI, n. 46.
- Lo Piparo, Franco
1987 *Sicilia linguistica*, in Maurice Aymard e Giuseppe Giarrizzo, a cura di, *Storia d'Italia. Le Regioni dall'unità ad oggi. La Sicilia*, Einaudi, Torino, pp. 733-807.
- Majorana, Bernadette
2008 *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania*, Bulzoni, Roma.

Meldolesi, Claudio e Taviani Ferdinando

1991 *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.

Napoli, Alessandro

2002 *Il racconto e i colori. «Storie e cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, Sellerio, Palermo.

Napoli, Alessandro e Scattina, Simona, a cura di

2015 *La guerra... io dico la guerra. Metafore belliche nei cartelli della Marionettistica dei Fratelli Napoli*, Duetredue, Lentini (CT).

Pasqualino, Antonio

1977 *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo.

Pasqualino, Antonio e Vibaek, Janne

1984 *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*, in «Quaderni per l'immaginario», n.4.

Pitrè, Giuseppe

1889 *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Pedone Lauriel, Palermo.

Romiti, Antonio

2004 *Gli archivi d'impresa: prospettive tra teoria e pratica*, in «Quaderni della Fondazione Piaggio», n.s., II, pp. 28-42.

Schumann, Peter

1974 *Peter Schumann's Bread and Puppet Theatre*, in «TDR: The Drama Review», n. 1.

Toschi, Paolo

1960 *Arte popolare italiana*, Carlo Bestetti-Edizioni d'arte, Roma.

Trezzini, Lamberto

1991 *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Convegno di Studi – Parma 24-24 aprile 1990, Bulzoni, Roma.

Venturini, Valentina

2003 *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino, Roma.

Yourcenar, Marguerite

1989 *En Pèlerin et en étranger*, Gallimard, Paris (trad. it. *Pellegrina e straniera*, Einaudi, Torino 1990).

Abstract

Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo

di **Erika Fischer-Lichte**

Il saggio propone un ripensamento dell’impostazione accademica rispetto alle modalità in cui le diverse culture performative interagiscono, si intrecciano, dipendono le une dalle altre. Mentre il termine di “teatro interculturale”, così come si è sviluppato fra gli anni Settanta e Ottanta, rimanda al post-colonialismo e alle sue contraddizioni, il concetto di “intreccio fra le culture performative” richiama alcuni sviluppi globali nelle arti performative che non possono essere adeguatamente compresi e spiegati dalla sola teoria post-coloniale. Tale nozione mette in discussione l’idea di cultura nazionale e di proprietà culturale, così come la dicotomia fra “l’Occidente e tutto il resto”, in cui si suppone che le culture occidentali assurgano a essere universali, mentre tutte le altre si definiscono per la loro “particolarità”.

Analysing Performance Today in France

di **Josette Féral**

There are clearly two continents, on one hand, the Anglo-Saxon world, focused on Performance Studies and Cultural Studies, which have become so important that they overshadow aesthetic questions; on the other the European world, emphasizing aesthetic, historical and philosophical elements but that often loses sight, not only of the extremely contemporary, but also of the work as a process.

This paper investigates the reasons for this *Great Divide*, to borrow a shock title from Andreas Huyssen. It investigates more precisely the resistance to Performance Studies in the French setting and the reasons why theatrical theory is a field that is sometimes out of sync with the subject of its study. It tries also to find a common ground where this opposition could be overcome.

Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives

di **Christopher Balme**

This paper discusses the concept of theatrical globalization and how we can use the term in theatre history. Globalization is discussed around the concept of standardization, network power and institutional mobility. It focuses particularly on the theatre globalized in Asia from the late 19th century and on the notion of theatrical networks and hubs, where the encounter between Asia and the West took place. It then looks at some of these hubs, in particular Bombay, Singapore and Shanghai. In these cosmopolitan centres Western theatre and local forms rubbed shoulders and new hybrid genres emerged.

Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies

di **Khalide Amine**

This paper is devoted to a series of explorations into the local and global dimensions of performance research in Arabic speaking North Africa, and the interplay between West and East from the standpoint of a “double critique”. It explores the early *Ta-awrubu* (“Europeanisation”) of the Arab theatre stage that had been conditioned by its encounter with the Western Other since the Napoleonic invasion of Egypt. The ambition is to critique the discourses on performance that used to “speak” in the name of the Arab world, and yet was informed by a deeply rooted Eurocentrism. It is worth noting, however, that such critique is equally a reflection on how the Arabs view their performance cultures. The aim is to transcend dichotomous relationships as Occident/Orient, West/East, only to emerge as a deconstructive praxis of difference.

Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices

di **Maria Shevtsova**

The essay, taking into account the changes in conceiving interdisciplinarity and the pressures imposed in recent years by universities in this sense, focuses on the role played in this kind of contexts by the sociology of theatre and performance, here reformulated as the sociology of theatre *practices*. Four of its central concepts – “practice”, “context”, “cultural specificity”, and “social group” – are explored through examples from contemporary Korean and Japanese theatre. Robert Wilson is discussed with reference to hybrids and the dissolution of generic borders, as in the German Rimini Protokoll and the question of whether this company has invented the new genre of sociological theatre, inspired by the politics of democracy, as well as of the regeneration of urban spaces.

Joan Jonas: the theatre of drawing

di **Bonnie Marranca**

Many theatre, dance, and visual artists create drawings in relation to their live events. Drawings may occur as studies before the performance, a drawing may be the basis of a performance itself, or a drawing may be made during a performance. The subject of performance and drawing is an area of research in the contemporary arts that is an open field of inquiry, as theatre and visual arts increasingly cross borders in scholarship, the museum event, and all forms of performance. Drawing is private, performance a public act. Drawing – that can take several forms – is a kind of performance imaginary. Joan Jonas, the artist representing the U.S. at the Venice Biennale 2015, is the focus of the essay, which explores performance, the body, and drawing.

Una questione di confini, perimetri e barriere culturali

di **Lorenzo Mango**

L'intervento problematizza la definizione del fatto teatrale, i suoi ambiti di pertinenza e la relazione fra la categoria di teatro e quella di performance. L'analisi poggia in particolare sui parametri interpretativi di confine, perimetro e barriera. Il primo indica ciò che separa e, al tempo stesso, unisce. Il secondo, invece, definisce il territorio all'interno del quale ci si muove. Barriera, infine, è la trasfigurazione ostile della nozione di confine, che accentua l'elemento della separazione e la rende, per certi versi, assoluta.

Il saggio antepone a concezioni dogmatiche prospettive dialettiche e storicamente determinate. Tale metodica deve muoversi al di fuori di schemi ontologici e normativi, in sinergia con la riflessione sull'origine e sullo statuto del teatro e con la definizione di confini e relazioni fra teatro e performance. Essenziale punto di riferimento, gli studi di Richard Schechner portano l'indagine sul teatro ad aprirsi all'antropologia, mantenendola però saldamente legata all'ambito estetico e alla contestualizzazione storica.

Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici

di **Eva Marinai**

L'intervento intende riflettere su alcune questioni aperte riguardanti gli studi teatrali e performativi. Si tratta di tre ordini distinti di problematiche, collegati però tra loro dalla necessità di un'indagine sul metodo di lavoro.

I. PERFORMANCE E MEMORIA. In che modo la cultura europea ha recepito i Performance Studies? E come si è confrontata con la questione "memoria dello spettatore" (quale *visible memories*) di contro al fenomeno della sua sparizione/invisibilità in conseguenza del processo di medializzazione?

II. METODOLOGIA E *DEUTEROS-LOGOS*. Quali criteri metodologici si sono sviluppati per accedere all'analisi della "nuova scena" e, in particolare – fenomeno quanto mai attuale – delle riscritture sceniche contemporanee dei miti?

III. RIPRODUZIONE E DIVULGAZIONE. Qual è il rapporto esistente tra le reali necessità della ricerca umanistica (e della sua ri-produzione) – che si avvale degli strumenti indispensabili e imprescindibili dell'interdisciplinarietà, della traduzione, della divulgazione – e gli standard di valutazione di tali aspetti sul piano nazionale?

Una questione di esperienza (e di coscienza).

Oltre l'umanistico, nell'umano

di **Edoardo Giovanni Carlotti**

Il fenomeno definito "teatro", nell'attuale contingenza storico-culturale, ha assunto dimensioni sociali sensibilmente ridotte rispetto al passato; d'altra parte, la proliferazione di forme di spettacolo che hanno derivato dal teatro gli elementi fondamentali dei loro linguaggi induce a pensare che l'esigenza collettiva cui esso rispondeva sia adesso soddisfatta appunto dalle nuove

modalità di rappresentazione audio-visiva. Dinanzi ad esse, seppure secondo dinamiche differenziate, si mantiene necessaria la “presenza” dello spettatore, che, da parte sua, partecipa a tali modalità compiendo esperienze teatrali indiscutibilmente distinte dall'esperienza quotidiana della realtà, e dello stato di coscienza che essa produce. Negli ultimi anni, la ricerca scientifica (in particolar modo neuroscientifica, ma non solo) ha individuato nelle arti performative un terreno fertile per indagare le relazioni tra l'essere umano e l'ambiente, stimolando ulteriori indagini. Una prospettiva stimolante e aperta, sia per la teatrologia che per i Performance Studies, può essere la ricerca sull'esperienza e lo stato di coscienza dello spettatore come anche dell'attore/performer, condotta su basi sia empiriche che fenomenologiche, sia naturalistiche che culturali. Adottare questa prospettiva può forse apparire alieno agli studi umanistici; ma esempi, anche illustri, autorizzano a ripetere il tentativo con strumenti più aggiornati. Non è, in fondo, la natura umana l'oggetto degli studi?

Il performer e il suo doppio
di **Renato Tomasino**

Lo spettacolo è un dato percettivo destinato a dispersione ma attraverso l'archeologia del *back-stage* e le tracce della riproduzione audiovisuale, è possibile ricostruire una modellizzazione dell'evento, una sua riduzione ad un *analògon* più o meno approssimato.

Perché questo *analògon* sia tale anche nei confronti del “dato percettivo” cancellato occorre fare appello a due qualità squisitamente psichiche: la Memoria e l'Immaginazione. La prima prende ad elaborare i suoi materiali fin dal momento dell'atto percettivo e li formula in ciò che opportunamente Aristotele definisce come *fantásmata*. La percezione dei *fantásmata*, e la *anámnese* che li riformula arricchiti, attivano la seconda facoltà psichica, ovvero l'Immaginazione, anche essa modificabile nel tempo e costitutiva dell'atto percettivo complesso che chiamiamo “spettacolo”.

Lo spettacolo si compone dunque di tre fattori indispensabili: l'evento in sé, la Memoria e l'Immaginazione. Chi è chiamato ad attivare questi tre fattori? Il performer o il suo pubblico? La risposta è entrambi, ma non è detto che lo facciano allo stesso modo. Dati percettivi materiali, *anámnese* e Immaginazione possono procedere per vie concomitanti, o parzialmente differenti, o totalmente differenti. Ne consegue che il pubblico, sia nelle sue singolarità componenti che nel suo complesso, non sia “uno” ma “duale”, diviso com'è tra la percezione dell'evento materiale e le concomitanti rielaborazioni della Memoria e dell'Immaginazione. Questa sua “dualità” si accompagna ad un'altra e ben più accentuata schisi: la “dualità” del performer.

Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies
di **Aleksandra Jovičević**

L'articolo rappresenta un tentativo di chiarire, almeno in parte, la storia e la metodologia dei Performance Studies, indagandone metodi e teorie, e, nello stesso tempo, tenta di gettare uno sguardo critico sull'istituzionalizzazione di quella che ultimamente viene definita come una *post-disciplina*. La storia e la metodologia dei Performance Studies, che qui vengono sottintese come

contemporanee, sono condizionate pragmaticamente. Da un lato, occorre collocare lo sviluppo dei Performance Studies, a cavallo dei due secoli, nella prospettiva che s'ispira allo sviluppo di nuove e nuovissime teorie ancora difficilmente caratterizzabili, e dall'altro lato, si tratta del tentativo di facilitare le chiarificazioni concettuali indagando questo fenomeno della nostra epoca, ancora troppo spesso di difficile comprensione, per incoraggiarne la futura discussione. Inoltre, non si può più negare che le nuove forme di performance, o di produzione performativa, abbiano segnato la nostra epoca e che, in ogni forma di teoria e di pratica, siano sempre più numerosi i teorici che cercano di approfondire questo discorso. Va poi tenuto presente che alcuni dei loro rappresentanti e dei loro fautori sono riusciti ad accreditarsi in importanti università non solo negli Stati Uniti ma anche nel resto del mondo.

I Performance Studies, intesi nel loro significato contemporaneo, hanno inoltre subito a partire dagli anni Settanta un notevole cambiamento che, sul piano epistemologico, può essere visto come sintomo dell'allargamento della disciplina fuori dall'area umanistica, verso le scienze sociali e le scienze naturali. Tale determinazione implica anche l'introduzione di un nuovo metodo che supera la precedente suddivisione delle discipline accademiche e che si presenta in continua evoluzione. I Performance Studies rappresentano il tentativo di sviluppare la logica di una nuova *post-disciplina* che va sempre più diffondendosi e cancellando le differenze classiche tra le forme artistiche tradizionali e la loro percezione.

La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche
di **Fabrizio Deriu**

L'intervento propone il primo risultato di una ricognizione storica circa la ricezione dei Performance Studies in ambito italiano, con particolare riguardo all'opera del suo principale promotore, Richard Schechner. Seguendo il corso delle traduzioni italiane degli scritti di Schechner e il loro intrecciarsi con le ricerche autoctone, sollecitando le testimonianze dirette dei diversi studiosi italiani che ne hanno promosso la conoscenza nel nostro paese, nonché considerando le principali posizioni critiche espresse dalla teatrologia italiana nei confronti della proposta dei Performance Studies, l'intervento prova a ricostruire un profilo del percorso cronologico e dei principali temi affrontati in un confronto ormai più che trentennale. Ai dati di cronaca (che possono offrire comunque interessanti elementi di conoscenza) si affiancano e intrecciano anche alcune riflessioni di carattere teorico ed interpretativo, volte a rilevare e discutere alcuni aspetti dei principali punti di contatto e differenze esistenti tra Performance Studies di matrice anglosassone e la nuova teatrologia di matrice europeo-continentale e in particolare italiana.

Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto
di **Dario Tomasello**

Questo saggio intende discutere i rapporti tra nuova teatrologia e Performance Studies, considerando con particolare attenzione quello che appare essere il modello privilegiato dall'innovazione teatrale nel Sud Italia. I casi peculiari di Napoli e della regione dello Stretto di Messina combinano infatti dramma sociale e performing arts, evidenziando un processo che gioca

un ruolo cruciale nella definizione e ridefinizione dell'identità culturale.

Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies. Riflessioni metodologiche
di **Gabriele Sofia**

Nonostante sia la nuova teatrologia che i Performance Studies facciano un massiccio utilizzo delle testimonianze orali e delle interviste per studiare i processi legati alle arti dello spettacolo, manca ancora una riflessione sistematica sul dialogo tra queste discipline e la storia orale. Il presente articolo prova a mettere in campo delle ipotesi prendendo, come esempio concreto, i documenti prodotti, con il *Training project*, dall'esperienza di creazione di archivi orali sul training fisico all'Odin Teatret.

Sono così stati individuati alcuni elementi di una ricerca sui processi performativi che possono essere particolarmente favoriti da un confronto con le metodologie della storia orale.

Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila
di **Roberta Ferraresi**

Performance Studies e nuova teatrologia italiana sembrano condividere alcuni punti in comune che li distinguono rispetto alle omologhe culture di studio occidentali: dalla carica "eversiva" che ne ha scandito le origini negli anni Sessanta e Settanta, alla particolare prossimità con le scienze umane e sociali da un lato e dall'altro con le pratiche teatrali-performative; fino al successivo processo di consolidamento fra anni Ottanta e Novanta, che – in un generale contesto di "ritorno all'ordine" nelle arti e nella cultura – manifesta apparentemente tendenze di ridimensionamento delle istanze maggiormente originali e distintive.

Obiettivo del contributo è quello, non certo di omologare le importanti specificità che distinguono la vicenda degli studi teatrali italiani e di quelli di performance anglosassoni, ma di illuminare le rispettive genealogie da angolazioni diverse, per valutare l'attuale fase scientifica da un punto di vista differente: quello della conduzione a compimento del processo di adozione del paradigma performativo, che ne accompagna l'intera vicenda ma che in fase post-novecentesca si esprime tramite i connotati del tutto peculiari sanciti dall'avvento del discorso post-strutturalista.

Mechri. A farewell to my colleagues (both well known and never known)
di **Antonio Attisani**

This contribution aims to define paths and trajectories for the New Teatrology.

The responsibility of Teatrology is to usefully "meet" with phenomenology, before or while starting an interdisciplinary dialogue and examining transdisciplinary knowledge.

"Piccola Accademia" is the name of an interdisciplinary and transdisciplinary laboratory started in October 2012. Its members are two elder researchers – Carlo Sini and Antonio Attisani – and four younger scholars: Florinda Cambria (PhD, Philosophy), Enrico Redaelli (PhD, Philosophy and Psychology), Tommaso Di Dio (PhD, Philosophy, poet and writer), and Francesco Emmolo (PhD,

Theology). The Piccola Accademia's aim was to outline a protocol for collective work among scholars from different disciplines – where the results were more equivalent to performance than to text creation – and to establish a highly formative/educative environment.

“Mechri” is the name of a space and laboratory in Milan that will host the Piccola Accademia's future activities. Its exercise seeks to create a common ground – not precisely a common knowledge, but a method, a walking on the same path (*odos*). The intent is to generate an action capable of awaking an attention, vision and sensibility towards that invisible power that we can harness not only for hermeneutic work but also for ethical enquiry. The plexus of «dynamic arts» could offer a pivotal laboratory, now and in the future: that could be, hopefully, a first step on the road to a New Theatrology.

Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell'Arte:

Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi

di **Elena Tamburini**

La presente ricerca costituisce l'ultima parte di un tentativo che potrebbe essere giudicato temerario: quello di spiegare il grande salto di qualità compiuto dalle compagnie dell'arte, in particolare dai Gelosi. Tra le tematiche affrontate le implicazioni dell'appartenenza alla nobiltà di alcuni comici, per esempio Adriano Valerini, Francesco e Isabella Andreini, Flaminio Scala, e la loro piena padronanza della grande e libera cultura veneziana della prima metà del Cinquecento.

In questa sede mi occuperò di Flaminio Scala e del suo *Teatro delle favole rappresentative* (1611), un'opera di grandissima originalità, in cui egli, per il tramite di Giovan Paolo Lomazzo e realizzando un obiettivo universale già indicato dal mastro di memoria Giulio Camillo, pare voler creare un repertorio delle possibilità di un'arte nuova, quella del teatro. Il *Teatro delle favole rappresentative*, nelle intenzioni del suo autore, avrebbe riscattato il teatro dal lungo oblio, immettendolo a pieno titolo nel consesso delle arti di più alta e tradizionale considerazione.

Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto

di **Arianna Frattali**

Didone abbandonata è il primo dramma per musica di Metastasio. Venne eseguito a Napoli nel 1724, e poi ripreso e modificato per le più note piazze teatrali italiane. Il grandissimo successo dell'opera e le numerose rappresentazioni nei teatri di tutta Europa, resero questo libretto metastasiano un appuntamento pressoché obbligato per molti musicisti sino alla prima metà dell'Ottocento, seppure con tagli e varianti dovute al mutamento nei gusti del pubblico operistico. Se nelle molteplici rivisitazioni del libretto si perde irrimediabilmente – nel corso del XVIII secolo – l'idea di tragedia in musica coltivata dal suo autore al momento della scrittura, si assiste tuttavia ad un fenomeno di assimilazione e contaminazione letteraria e teatrale, che spinge ogni cultura a riappropriarsi della vicenda, restituendola al pubblico con una sensibilità propria. Nel rogo di Didone, infatti, brucia anche, ogni volta, il gioco teatrale, che, insofferente alle teorizzazioni e alle riforme, si proietta verso qualcosa di nuovo e nuovamente irripetibile.

La Penthesilea di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele

di **Giulia Raciti**

Carlo Quartucci, regista dell'avanguardia teatrale del secondo Novecento nonché fondatore nel 1981 del gruppo sperimentale La Zattera di Babele, elabora una funzione di regia multimediale e interdisciplinare in cui fa dialogare simultaneamente danza, scultura, pittura, cinema, video, elaborazioni audio, lavoro sull'attore e analisi del testo.

Un siffatto crogiuolo di pratiche e linguaggi, pur connotando in maniera significativa l'intera produzione della Zattera di Babele, emerge in particolare in quello straordinario progetto iniziato nel 1980 – a oggi ancora *work in progress* – intorno alla *Penthesilea* di Heinrich von Kleist, tragedia in ventiquattro scene che la presente relazione affronta, isolando, in particolare, la prima messinscena integrale della *Penthesilea* firmata da Quartucci all'Olimpico di Roma: *Rosenfest - concerto per arti*. Così, in un confronto serrato con il testo del grande drammaturgo prussiano, ci si propone di mettere in rilievo le modalità sceniche mediante le quali Quartucci, sempre all'insegna dell'intermedialità, scompagina la tragedia in frammenti, facendo deflagrare il testo in immagini, paesaggi drammaturgici, sculture sonore aperte a un uso astratto della parola, che, spezzettata, destrutturata, diviene "comunicazione ritmica e fonetica", sì da sorreggere una pratica attoriale anti-naturalistica che ben si attaglia alla sorprendente interpretazione di Carla Tatò, androgenica Penthesilea, che col furore della sua interpretazione infiamma la scena, infondendovi il desiderio di morte della regina delle Amazzoni, indotta alla furia cannibalica dall'*amour fou*.

La linea di Yvette Guilbert. Genesi di una silhouette tra arte, moda e spettacolo

di **Silvia Mei**

L'intervento promuove una rilettura della frastagliata vicenda artistica di Yvette Guilbert (1865-1943), celebre *chanteuse fin de siècle* (Hugues Le Roux), la quale, posta fine all'*age d'or* della sua carriera "concertante" (1890-1899), ripensa il proprio ruolo di artista. Guilbert fin dagli esordi distinse con grande artificio la propria presenza scenica, risentendo pesantemente delle arti visive coeve, tra citazioni di modelli e applicazione di vere e proprie tecniche artistiche. Valorizzando una evidente difettosità fisica, la *chanteuse* plasma un corpo "da manifesto", rispondendo ai canoni estetici di una linea che sfida sempre più i comportamenti quotidiani. Rilevando la nozione di *mise-en silhouette* formulata da Georges Vigarello, il contributo procede a dispiegare il contesto di riferimenti visivi e critico-letterari, immaginari culturali e tecniche del corpo che contribuirono alla definizione della sua icastica silhouette nella continua osmosi tra (auto)rappresentazione e percezione intima del corpo, tra soggetto riguardante e soggetto (femminile) rappresentato, culture somatiche e tecniche artistiche, arte dell'attore e dispositivi tecnologici, in un segmento di tempo in cui vari regimi culturali (come l'evoluzione della moda, la scienza dei colori, i dispositivi ottici) concorrevano a una diversa percezione e rappresentazione di se stessi all'interno di quello spazio incubatore dei linguaggi, "avanguardia non dichiarata" (Giovanni Lista), quale il *café concert* della Parigi Belle époque.

Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura

di **Nicoletta Lupia**

Per tutto il corso della sua carriera, Michel Vinaver si è mosso fra drammaturgia, riformulazione teoretica e interventismo istituzionale. Intellettuale creativo e riformatore, ha saputo assorbire le rivoluzioni linguistiche degli anni Sessanta e Settanta, e rideclarle in progettualità finalizzate all'affermazione di una nuova idea di testualità debitrice dell'acquisizione di una diffusa cultura della performance.

L'intervento indagherà – al confine tra teatro agito, riflessione sul teatro e azioni volte alla promozione della drammaturgia – linee di tendenza e prospettive che trovano nella figura di Vinaver un punto d'origine e di fuga.

Se da un lato, infatti, sul piano della composizione testuale, Vinaver dimostra di aver assorbito la cultura della performance che esplode negli anni Sessanta e Settanta, dall'altro lato, sul piano delle strategie artistiche e istituzionali, si pone in antitesi a quella stessa cultura, favorendo l'avvio, a partire dagli anni Ottanta, di una serie di operazioni finalizzate al salvataggio e alla rigenerazione delle possibilità della scrittura drammatica.

Come la risacca: l'opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità

di **Rossella Mazzaglia**

Virgilio Sieni e la danza di comunità sono soggetti distinti, per quanto collegabili in maniera dialettica. L'immaginario evocato da Sieni sembra infatti aderire alla concezione sociologica che sottende la danza di comunità e invocare l'unione corale come moltiplicazione dell'individuo; eppure, le sue performance sgretolano il paesaggio che disegnano, restituendo volti segnati, metriche sconnesse e scarti, individuati nella fase compositiva, protetti nei mesi di prova e infine intersecati nella performance: *puncta* mobili su cui si attarda lo sguardo, smarrendo l'insieme.

La tensione utopica comunitaria convive, dunque, con il suo opposto: non è teatro di Narciso e neanche teatro della comunità; forse è un teatro che di entrambi rinegozia i confini e che, perciò, ci interroga come persone e ci spiazza come studiosi e critici.

Wearable Performance in Wearable Theatre

di **Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita**

Ogni mezzo, ogni artefatto costruito dall'uomo, costituisce una estensione, un prolungamento dello stesso uomo, sia esso fisico o intellettuale. Quanto sta accadendo è una vera e propria metamorfosi dell'interazione tra l'individuo, il suo corpo, l'ambiente circostante e gli altri individui. In che modo l'introduzione dei dispositivi di comunicazione interattiva ha trasformato il sistema di fruizione dell'informazione? Il ruolo del corpo è davvero divenuto marginale?

Il rapporto tra l'azione teatrale e lo spazio fisico, in un teatro lontano dallo stereotipo scenico, è ciò che anima lo studio del nuovo teatrologo. Un teatro che si fa negli spazi occupati o liberati, nei centri commerciali, sui social network, rende l'inabitato spazio del virtuale, e di un reale rinnovato, un veritiero spazio di confronto per una indagine necessaria. Il modo in cui si attua il processo che

permette lo scambio tra artisti e studiosi necessita di una riflessione metodologica. Questo tipo di messa in scena ci conduce verso la rappresentazione di una naturalità integrata dove l'idea di tecnologia è inglobata nella nostra corporeità. Un esempio decisivo è dato dall'esperienza di Roberto Latini, dal suo "Teatro Strafinito" che dall'*Ubu* di Jarry giunge a un Pirandello frammentato e retroproiettato.

L'esplorazione delle dinamiche di apprendimento e della fruizione del teatro contemporaneo mediante la dialettica performativa che si instaura in un contagio di informazioni cognitive ed estetiche tra artisti e studiosi è oggi terreno necessario d'indagine. Una performance che ha come base la tecnologia e la comunicazione, paradossalmente, restituisce alla performance stessa, lo spessore umano di quell'esperienza "tecnomorfa" fondata su qualità cognitive, affettive, emozionali ed immaginative.

Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm
di **Margherita Piroto**

Il contributo indaga i *Demonstration Programs* di Hanya Holm, i quali erano una via di mezzo tra l'attività di ricerca laboratoriale e lo spettacolo.

Sebbene la Holm consideri tali lavori come "dimostrazioni" dei nuovi principi metodologici e teorici che via via elabora per insegnare e per creare coreografie, dal punto di vista della pratica spettacolare e del pensiero che la sorregge, essi vanno considerati come eventi scenici che anticipano le future *performances* improvvisate inaugurate nella metà degli anni Cinquanta da Anna Halprin, da Simone Forti e dalla *post modern dance* newyorkese. Nei *Demonstration Programs* si evidenziano elementi fondanti l'arte performativa quali, per esempio, l'adozione dell'improvvisazione come metodo di lavoro in sala prove e come forma d'esibizione in pubblico, un'attenzione primaria al processo messo in atto per originare l'evento scenico (mentre il risultato finale è posto in secondo piano), l'introduzione di una struttura con regole che orienta l'esplorazione, la scelta di principi motori elementari elaborati soggettivamente dal danzatore, l'adozione di luoghi non teatrali come spazio performativo e la preferenza a indossare abiti quotidiani.

L'intervento intende presentare la ricostruzione dei *Demonstration Programs* sulla base di fonti dirette, quali manoscritti, programmi e annotazioni coreografiche dell'artista tedesca, conservati presso il Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library, e dimostrare come essi, costituendo una pratica di lavoro impiegata in ambito pedagogico e per la creazione di un'opera coreografica adatta ad ogni individuo e capace di stimolare l'inventiva e un linguaggio personali, anticipino sotto certi aspetti le sperimentazioni della Halprin, della *post modern dance* e delle neoavanguardie artistiche newyorkesi.

Il caso Anagoor: bellezza e dolore
di **Paolo Puppa**

Alla fine del secondo millennio venne a cadere l'antico predominio del testo scritto nel teatro e, con esso, la coesione narrativa della trama. La caduta coinvolse anche separazioni e barriere fra

diverse arti. Questo il clima del *post-drammatico*. Il teatro nuovo è caratterizzato, fra le altre cose, dalla combinazione di stili eterogenei. Al suo interno possiamo collocare il giovane gruppo veneto Anagoor e le sue recenti produzioni: *La Tempesta* (2009) e *Fortuny* (2011). Nella *Tempesta* i corpi degli attori appaiono incorniciati all'interno di scatole geometriche e allo stesso tempo moltiplicati da improvvise proiezioni sui muri o su piccoli schermi. Ciò che fanno gli attori, come in un film muto, è espresso, sempre all'interno di tali inquadrature, da flash-forwards o flash-back.

Numerose le citazioni pittoriche da Carpaccio, da Giorgione, dal giovane Tiziano.

Fortuny, il cui titolo allude a Mariano Fortuny, presenta nei principali episodi un'articolazione di spazi site-specific disegnati per vari contesti architettonici e museali. Alla fine dello spettacolo gli attori tagliano un grande dipinto di Tintoretto: *San Marco che salva il saraceno*. Come questo precipita al centro del palcoscenico, attraverso lo squarcio nel dipinto cade una pioggia di polvere d'oro. Infine, uno dei tre giovani attori, coperto di polvere d'oro, diviene parte dell'elegante vestimento della mummia che protegge la memoria. Una sepoltura – ancora una volta ritorna il tema della morte – sigilla la misteriosa storia.

Tra canone e archivio vivente: rifare la “nuova danza italiana”

di **Elena Cervellati**

A partire dagli anni Ottanta del Novecento si assiste a un impennarsi di interesse per il “rifacimento” di creazioni coreografiche relativamente recenti. In particolare, alcuni coreografi si dedicano a riprendere alcune delle creazioni da loro stessi ideate in passato, ora ripensate per nuovi interpreti. Parallelamente, pure gli studiosi mostrano un crescente interesse per queste pratiche, come testimoniano convegni, saggi e progetti che, a partire dagli anni Novanta, tentano di registrare e indagare un fenomeno in atto.

Le linee di ripresa, ricostruzione e reinvenzione, secondo una terminologia che nel saggio tentiamo di chiarire, sono diventate oggi pratica abituale, che mette in campo temi forti, quali l'identità, l'originalità e la riproducibilità dell'opera, l'autorialità e la proprietà intellettuale, lo sguardo e le visioni degli spettatori, la relazione tra passato e presente, la nostalgia, la memoria, il tempo.

Il saggio intende indagare il tema ora tratteggiato concentrandosi sul panorama italiano, ovvero sulle sempre più frequenti riprese realizzate oggi da diversi coreografi a partire da proprie creazioni nate appunto nel decennio fondativo della “nuova danza italiana”, tra l'inizio degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del Novecento. In particolare, il discorso si sviluppa attraverso la lente del progetto “RIC.CI. Reconstruction Italian Contemporary Choreography Anni'80/'90”, ideato da Marinella Guatterini, ovvero su uno degli spettacoli inclusi nel progetto, *Calore* (1982/2012), di Enzo Cosimi. I casi esemplari saranno utili per riflettere, in definitiva, su alcune delle possibili modalità pensate e messe oggi in atto per ricordare, canonizzare e rilanciare la danza, consegnandola al futuro attraverso “archivi viventi” di visioni e processi, teorie e storie.

Performance, processo e partecipazione.

Dall'animazione teatrale al teatro sociale

di **Fabrizio Fiaschini**

Il saggio si propone di analizzare i rapporti tra l'animazione teatrale e il teatro sociale,

focalizzandosi su due aspetti fondamentali comuni ad entrambi i modelli: il paradigma della performance e il ruolo del processo. In questa prospettiva verrà pertanto evidenziato il problema dell'eredità sostanzialmente rimossa dell'animazione teatrale, soprattutto nelle sue componenti più partecipative e militanti. Una censura che non solo ha impedito la piena trasmissione di quell'esperienza al teatro sociale, ma ha anche favorito la distorsione di alcuni suoi principi. Il caso del processo risulta in questo senso emblematico: senza la sua componente più politico partecipativa, aperta al sociale, il processo (insieme ad altre parole chiave come 'progetto' e 'creatività') rischia infatti di chiudersi dentro pratiche laboratoriali introflesse, che finiscono per colludere con quella deriva individualista che ha caratterizzato l'avvento del modello neoliberista contemporaneo. Ritornare all'animazione teatrale significa dunque confrontarsi nuovamente con principi di inclusione sociale che possono risultare oggi particolarmente illuminanti per gli obiettivi di cambiamento su cui si fonda il modello del teatro sociale.

From Performance to Action.

Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione

di **Claudio Bernardi** e **Giulia Innocenti Malini**

La relazione riprende la nozione di "teatro sociale" confrontandola alle pratiche dell'*applied theatre* anglosassone. Pratiche che includono attività messe in atto da gruppi di persone che lavorano insieme usando tecniche teatrali per rappresentare, discutere, affrontare e risolvere le loro problematiche esistenziali e sociali.

La relazione non si limita a riscontrare le affinità fra teatro sociale e *applied theatre*. L'analisi svolge piuttosto una comparazione diacronica, che cerca di cogliere le peculiarità dei due insiemi performativi esaminandone trasformazioni, caratteristiche, riferimenti, contesti. Confrontando il teatro sociale all'*applied theatre*, gli autori segnalano, fra i suoi elementi caratteristici, la centralità dei laboratori, che, agendo in quanto organismi suscinatori di esperienze condivise, sfociano in incontri mediati dall'"azione teatrale".

Etica ed estetica della nuova danza d'interazione sociale: percezione, relazione, performance

di **Eugenia Casini Ropa**

L'intervento si propone una prima analisi del fenomeno, di recente diffusione in Europa e da poco attivo in Italia, della danza nel sociale con intenti non solo ludici, ma migliorativi e formativi della persona, individuandone in breve i modi d'azione e gli esiti etici ed estetici.

Sulle scorte dell'esperienza anglosassone e del suo grande promotore e teorico, Rudolf Laban, e con l'impulso democratico della *post-modern dance* americana, dagli anni Novanta si sono sviluppati in Italia progetti di danza educativa nelle scuole, che presto hanno traciato negli ambiti più vasti del sociale con finalità espressive, relazionali e comunitarie.

L'esperienza trasformativa del danzare offerta a tutti – senza preclusione di età, sesso, stato, cultura, etnia, abilità – crea infatti nuove modalità di percezione di sé e del mondo, instaura relazioni immediate che passano per l'ascolto fisico, facilita la condivisione creando il senso di

collettività, apre alla performance che incide sull'ambiente sociale e artistico comune.

Recentemente, gli artisti della danza hanno osservato con interesse e interagito con la danza delle persone comuni, individuando in essa inesplorate e genuine manifestazioni della memoria e della creatività gestuale corporea, capaci di stimolare nuove visioni estetiche e di suggerire efficaci e inedite modalità comunicative.

Gli effetti trasformativi della danza per e con le persone comuni vengono evidenziati in chiusura secondo tre campi di osservazione: la percezione, la relazione e la performance, puntualizzandone gli esiti etico-estetici tanto nel sociale quanto nell'arte teatrale.

Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies

di **Maia Giacobbe Borelli**

Il teatro di ricerca in Italia negli anni Settanta e Ottanta ha trovato innumerevoli forme e luoghi per esprimere le sue potenzialità performative in ambito sociale. Le esperienze di Leo de Berardinis, il Teatro Carcere, le azioni di Giuliano Scabia, il Teatro delle Donne, sono la dimostrazione della vitalità espressa in quegli anni dal nuovo teatro e dalla sua natura di arte necessaria alla comunità. L'intervento traccia una breve riflessione su questo percorso nazionale, anche alla luce di quanto indicato da Richard Schechner in *Can We Be the (New)Third World* (2014) dove rivendica per il "social theatre" un particolare legame al progetto dei Performance Studies, sottolineando l'influenza che su questo pensiero ha avuto l'esperienza di Jerzy Grotowski.

Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d'interazione sociale

di **Vito Minoia**

L'intervento ripercorre i criteri, le acquisizioni, le collaborazioni e i progetti che hanno accompagnato gli oltre vent'anni di storia della rivista *Catarsi-Teatri delle diversità* fondata all'Università di Urbino nel 1996 dallo stesso Minoia – che ne è l'attuale direttore – e da Emilio Pozzi, con il contributo di Claudio Meldolesi. Pur evitando percorsi analitici, che perseguano la dimostrazione di una determinata tesi, il presente intervento esprime una precisa presa di posizione poiché, riferendosi alla nozione di "teatri di interazione sociale", propone una visione problematica in cui le condizioni dell'adolescenza, della costrizione, del disagio fisico e psichico incarnano possibilità dell'umano, che il teatro raggiunge dall'interno in quanto arte della persona.

Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato

di **Katia Trifirò**

L'occupazione dell'ex Teatro in Fiera di Messina, rinominato Pinelli, è iniziata il 15 dicembre 2012, anniversario della morte dell'anarchico, ed è proseguita attraverso un programma di attività eterogeneo sino allo sgombero del 14 febbraio 2013, che non ha impedito tuttavia agli attivisti di continuare l'azione di protesta e mobilitazione in altri luoghi abbandonati e simbolicamente

rilevanti della geografia cittadina, con la produzione di pratiche di autogoverno sperimentate in diversi scenari. Attingendo ad un immaginario politico fortemente connotato, l'esperienza del Pinelli aspira a presentarsi alla città come episodio di lotta civile condotta da cittadini, lavoratori e lavoratrici dello spettacolo e della conoscenza, studenti, precari, intermittenti, attivisti No Ponte e No Muos, rivitalizzatori di spazi dismessi. La rivendicazione, pratica e ideale, dello spazio teatrale come bene comune, esibita dai gruppi protagonisti di altre esperienze analoghe, come nel caso del Teatro Valle Occupato, a Messina si estende ad un antagonismo volto, più genericamente, alla "liberazione" della città dal controllo dei poteri forti, siano essi istituzioni o forze sotterranee. Il presente lavoro nasce dall'osservazione diretta dell'attività del Collettivo Teatro Pinelli, come si è autodefinito il gruppo degli occupanti, dagli esordi sino al mese di maggio 2015, con l'obiettivo di verificare le strategie di autorappresentazione esibite dagli attivisti e gli effetti in termini di dramma sociale connessi alle varie tappe dell'occupazione. Tra gli esiti, vi è la risposta di un gruppo che mira a una modificazione o ad una ristrutturazione dell'ordine sociale, alla perdita di legittimità, autorità ed efficacia da parte degli individui che rappresentano il sistema di potere su cui si regge la comunità, contestato attraverso la ricerca di nuove dimensioni immaginative, talvolta esplicitamente antisistemiche.

Dossier sul Teatro Valle occupato. Un'indagine storica sul presente
di **Samantha Marenzi**

Nel giugno del 2011, a Roma, viene occupato il Teatro Valle, il più antico della capitale ancora in attività. Dopo la soppressione dell'ETI, di fronte a un vuoto gestionale, un gruppo di lavoratori e lavoratrici dello spettacolo compie un gesto simbolico destinato a prolungarsi per tre anni. Sui primi due, cinque giovani studiosi hanno prodotto un *Dossier* pensato come contributo all'analisi storica di un fenomeno contemporaneo in trasformazione. Con l'intenzione di staccarsi dalla cronaca dell'attualità, di trovare un punto di osservazione capace di restituire gli snodi del dibattito che l'occupazione del Valle ha generato, il *Dossier*, pubblicato su «Teatro e Storia» (34/2013), ne ha articolato la ricostruzione attraverso cinque diverse prospettive. Nove schede analitiche raccolgono il materiale documentario e disegnano la mappa di un fenomeno che solleva problemi non tanto sulle poetiche della scena quanto sul ruolo del teatro nella città e nella società, offrendo agli studi storici elementi per indagare, accanto al teatro *del* presente, il teatro *nel* presente. Il saggio non propone una sintesi del *Dossier*, ma una riflessione sulla pratica di ricerca, sul lavoro collettivo, sulla scelta come margine di libertà nella riproduzione dei fatti.

Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza
di **Giulia Taddeo**

Quelli che si è soliti annoverare fra i primi, consistenti esperimenti di storiografia della danza risalgono, in Italia, alla seconda metà del Novecento e trovano radicamento nel terreno della critica militante che, specie a partire dagli Anni Sessanta, dà alle stampe anche delle vere e proprie "storie della danza".

L'intersezione disciplinare sottesa a questo fenomeno non è stata finora oggetto di studi specifici

che ne esplicitino debitamente contesti e dinamiche costitutive. Una simile lacuna si lega certamente all'assenza di contributi che, a loro volta, indaghino i processi in virtù dei quali, ben prima della comparsa delle cosiddette "storie", la danza diviene oggetto di un discorso critico costante e continuativo, vale a dire da quando, nel periodo fra le due guerre mondiali, diverse testate, specie quelle di argomento teatrale e musicale, iniziano a riservarvi uno spazio fisso. Di volta in volta campi di battaglia per opposte fazioni artistiche e, specie nel dopoguerra, incubatrici di una proto-storiografia della danza, le riviste di settore convocano l'attitudine del critico militante e quella dello storico, innescando una complessa reazione fra sguardi, tempi e progettualità. Prendendo infatti in considerazione un arco temporale che copre tutta la prima metà del Novecento e al contempo soffermandosi su alcuni esempi specifici, l'intervento vuole mostrare come la stampa (tanto quella di settore quanto quella generalista) sia nel tempo divenuta terreno germinativo per processi culturali molteplici e talvolta contraddittori, ma, nel complesso, tendenti allo sviluppo di un discorso sulla danza che, certamente connotato dall'aggancio alla dimensione delle pratiche, si aggruma altresì attorno alla definizione di rudimenti critici, teorici e linguistici attraverso i quali, seppur tra prestiti e sbavature, riuscire a parlare di danza *in forma di storia*.

Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing Arts"

di **Donatella Gavrilovich**

Quando una rappresentazione teatrale si conclude, tutti i documenti e i materiali che ne restano a testimonianza e a ricordo sono solitamente divisi gli uni dagli altri e custoditi in luoghi diversi, spesso lontani. Ogni elemento costituente l'intero, che non esiste più, è archiviato e catalogato per la sua specificità e studiato da un esperto che lo analizza e lo interpreta secondo competenze settoriali. Alla perdita dell'opera messa in scena in un certo luogo e in un certo tempo si aggiunge così lo smembramento delle sue parti, catalogate come fossero 'pezzi' unici. Ricostruire lo spettacolo ricomponendone l'unità originaria attraverso i documenti, raccolti in un *Knowledge base* e resi dialoganti grazie ad esso mediante nessi logici, è la finalità della ricerca in atto presso l'Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata', di cui si narra l'esperienza. Il prodotto di questo lavoro, sviluppato in ambito internazionale dal 2014, è il *Performance Knowledge base*.

Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro

di **Donatella Orecchia**

Il saggio affronta sia le metodologie della ricerca e della costruzione delle fonti proprie della storia orale che le questioni relative alla loro conservazione, tutela, valorizzazione. Se opportunamente rielaborate, tali metodologie aprono importanti strade di ricerca fino a oggi poco esplorate negli studi teatrologici italiani e non solo. Le direzioni della ricerca tendono a includere: a) il recupero e la salvaguardia dei racconti dei protagonisti quali testimoni del "teatro agito" (artisti, tecnici, critici di professione, spettatori...); b) l'ampliamento della riflessione sulla memoria e sui processi di memorizzazione e rimozione, la riattualizzazione e la narrazione del ricordo dell'evento teatrale, delle tecniche e dei mestieri del teatro, oltre che dei contesti della produzione e della fruizione teatrale; c) il confronto fra saperi costitutivi di generazioni diverse e modalità della loro

trasmissione; d) la riflessione sull'elemento "dialogico" o "polifonico" del sapere in campo.

Artisti e spettacolo al Vittoriale
di **Maria Pia Pagani**

Gabriele d'Annunzio ha concepito il Vittoriale come un "libro di pietre vive" capace di raccontare il suo vivere inimitabile ai suoi contemporanei e, soprattutto, ai posteri. Abilissimo artefice del mito e del monumento di sé, ha genialmente collocato nella sua ultima e amata dimora le tracce più intense della sua straordinaria esistenza, senza mai lasciare nessun dettaglio al caso.

Il contributo nasce da una lunga frequentazione del Vittoriale unita alla conoscenza dei suoi Archivi e Biblioteche che contengono documenti di varia natura, raccolti e conservati in prima persona dal Poeta.

Teatro, musica e cinema sono una parte fondamentale dell'idea dannunziana di spettacolo. Al Vittoriale è possibile ricostruire uno spaccato di storia artistica (italiana e internazionale) che va dall'ultimo ventennio dell'Ottocento alla fine degli anni Trenta – ovvero da quando il giovane Gabriele ha cominciato a lavorare come giornalista fino alla sua morte, nel 1938. A ciò si aggiunge la sua fortuna, nel mondo, fino ai giorni nostri.

Il contributo fornisce alcune linee guida per realizzare una mappatura ragionata che apra nuove prospettive di didattica e di ricerca accademica, insieme ad alcune riflessioni intorno a un tema ancora tutto da indagare al Vittoriale: *l'ibsenismo dannunziano*.

Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio 'Orazio Costa'
di **Laura Piazza**

Il saggio affronta e contestualizza storicamente il progetto culturale e poetico di Orazio Costa (solo allievo italiano di Jacques Copeau), regista e teorico del sistema di pedagogia teatrale denominato 'Metodo Mimico'. L'azione di Costa, maestro per generazioni di attori, è riconducibile, significativa eccezione italiana, a quella vocazione pedagogica che per Fabrizio Cruciani ha costituito, nel Novecento, un «modo forte» di esistere del teatro «oltre lo spettacolo».

Il Fondo *Orazio Costa* (che potrebbe costituire, a seguito di una completa digitalizzazione, una tessera importante nel programma generale di conservazione e valorizzazione del patrimonio teatrale italiano inteso come bene culturale materiale), donato dal Maestro al Teatro della Pergola di Firenze, raccoglie libri, copioni, ricordi personali e i preziosi quarantaquattro Quaderni inediti in cui, dal 1947 al 1999, trascrisse memorie, poesie, sogni, ma soprattutto progetti di spettacolo, elaborazioni teoriche ed esercitazioni pratiche sulla formazione dell'attore. Lo studio intrapreso, ormai da alcuni anni, su questa specifica documentazione si prefigge di sollecitare una nuova attenzione storico-critica sul Nostro: procedendo per macro-aree d'indagine (*teatro e spiritualità del popolo, poesia, coro, metodo mimico, riforma della scena*), si pone l'obiettivo specifico di recuperare quel disegno intellettuale globale, privato del quale lo stesso Metodo Mimico è destinato a un'interpretazione generica e, nel migliore dei casi, ridotto a un prontuario di mere esercitazioni tecniche.

L'umanesimo integrale di Costa merita di essere riconsiderato come anello di congiunzione fra

l'avanguardia europea e la sperimentazione italiana.

Le ragioni del conservare.

Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli

di **Simona Scattina**

La Sicilia, che in ambito teatrale vanta una tradizione di tutto rispetto sia sul versante della classicità sia su quello del contemporaneo, non ha saputo o potuto sviluppare in questi anni un discorso serio e ragionato sulla valorizzazione dei propri archivi teatrali nonostante la buona volontà dimostrata da alcuni Teatri.

Un progetto attivato per iniziativa del Dipartimento di Scienze Umanistiche di Catania ha visto l'avvio della costituzione dell'archivio del patrimonio materiale di una delle più importanti famiglie catanesi di pupari, quella dei Fratelli Napoli. Nel 1921, quando *l'opira î pupi* era una pratica teatrale diffusa, don Gaetano Napoli apre il suo primo teatrino; da allora i Napoli rappresentano a Catania la sola famiglia di pupari di antica tradizione che senza essersi disfatta del proprio patrimonio si è mantenuta attiva sino ad oggi.

La creazione di quest'archivio – tassello fondamentale per completare una storia dei pupari catanesi già delineata da Bernadette Majorana (*Pupi e attori ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma, 2008) – è espressione della volontà di salvaguardare una forma di teatro prezioso della nostra storia.

I documenti custoditi presso l'archivio ci parlano d'innovazioni strutturali (come la costruzione di pupi più piccoli e più maneggevoli), di nuove idee (le "attività viaggianti") e di rivoluzioni (l'accantonamento della recitazione a braccio e la creazione di testi scritti, talvolta su soggetti diversi da quelli cavallereschi). Interrogare le tracce frammentarie di questo immenso patrimonio di famiglia significa ricomporre il puzzle di una memoria ancora viva.

Profili autori

Khalid Amine

Professor of Performance Studies, Faculty of Letters and Humanities at Abdelmalek Essaadi University, Tetouan, Morocco, Research Fellow at the Institute of Interweaving Performance Cultures, Free University, Berlin, Germany (2008-2010), and winner of the 2007 Helsinki Prize of the International Federation for Theatre Research. Since 2006, he has been Founding President of the International Centre for Performance Studies (ICPS) in Tangier, and convener of its annual international conferences. He is member of IFTR Ex-Com between 2011 and 2015; Head of Jury at the Arab Theatre Festival (6th Edition, Sharjah 2014). Among his published books: *Beyond Brecht*. Meknes: Sindy Publications, 1996. *Moroccan Theatre Between East and West*, Faculty of Letters Publications, Abdelmalek Essaadi University, Tetouan, Morocco, 2000. *Fields of Silence in Moroccan Theatre* Rabat: Union of Moroccan Writers, 2004. *Dramatic Art and the Myth of Origins: Fields of Silence* (International Centre for Performance Studies Publications, 2007). He has numerous publications in International Theatre Journals, for example: *TDR*, *Theatre Journal*, *Documenta*, *Etcetera*, *Journal of Middle Eastern and North African Intellectual and Cultural Studies*, *FIRT Journal*, and others. Among Amine's edited books contribution is an article entitled "performing Postcoloniality in the Moroccan scene: Emerging Sites of Hybridity" which appeared in the edited volume *Contesting Performance: global sites of research*, published by Palgrave in 2010. His most recent contribution is *Postcolonial Modernity: Theatre in Morocco and the Interweaving Loop* in the edited volume *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*, edited by Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost, Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2014. Amine is Co-author with Distinguished Professor Marvin Carlson of *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb* (Palgrave Series: *Studies in International Performance*, 2012) (edited by J. Reinelt & B. Singleton); editor of *The Art of Dialogue: East-West* (ICPS Publications, 2014).

Alessandra Anastasi

Alessandra Anastasi è dottore di ricerca in Scienze Cognitive presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali dell'Università di Messina. Le sue ricerche riguardano lo studio delle prospettive evoluzionistiche delle scienze del linguaggio e la comparazione etologica delle componenti specie-specifiche della cognizione. Su tali tematiche ha pubblicato l'articolo *Music R-Evolution. From sound to speech*, (in «Reti, Saperi Linguaggi. The Italian Journal of Cognitive Sciences», 2014); *Il ruolo della comunicazione nella costruzione della dimensione sociale*, (in *Le ragioni della natura. La sfida teorica delle scienze della vita*, a cura di A. Falzone, S. Nucera, F. Parisi, Corisco, 2014). Su questioni incentrate sul tema dell'oralità e del comportamento animale ritualizzato ha pubblicato il saggio *Le forme etologiche della performance*, (in *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, a cura di A. Anastasi e V. Di Vita, Corisco, 2015).

Antonio Attisani

Antonio Attisani è professore ordinario in Storia del teatro presso l'Università di Torino. Nel 1968 si è diplomato alla Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano, per poi lavorare come attore fino al 1975 presso il Piccolo Teatro di Milano, con il Teatro del Sole e con il Gruppo della Rocca. È stato fondatore della rivista *Scena*, che ha diretto dal 1976 al 1980, nonché critico di testate come *Ombre Rosse*, *Reporter* e *Lotta Continua*. Importante l'azione culturale svolta come direttore del Festival di Santarcangelo nel 1981 e poi dal 1989 al 1993. Dalla fondazione (1987) fino al 1990 è stato membro del comitato di direzione e redattore della rivista *Hystrio*. Dal 2003 è membro del Documentation Team del Workcenter di Jerzy Grotowski e Thomas Richard.

Dal 1992 è docente universitario all'Università Cà Foscari di Venezia. Nel 2006 passa all'Università di Torino.

Numerose le sue monografie, tra le quali ricordiamo: *L'invenzione del teatro. Fenomenologie e attori della ricerca*, Bulzoni, 2003; *Teatro come differenza*, Essegi, 1988; *Breve storia del teatro*, BCM, 1989; *Fiabe teatrali del Tibet*, Titivillus, 1996; *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richard*, Edizioni Medusa, 2006; *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Accademia University Press, 2012; *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, 2013.

Christopher Balme

Christopher Balme currently holds the chair in Theatre Studies at the University of Munich. Born and educated in New Zealand, where he graduated from the University of Otago, he has lived and worked in Germany since 1985 with positions at the universities of Würzburg, Munich and Mainz. From 2004 to 2006 he held the chair in Theatre Studies at the University of Amsterdam. He has published widely on German theatre, intercultural theatre and theatre and other media. Professor Balme is a former president of the German Society for Theatre Research and is president-elect of the IFTR. From 2004 to 2006 he was Senior Editor of *Theatre Research International*. He currently edits the journal *Forum Modernes Theater*. Recent publications include *Decolonizing the Stage: Theatrical syncretism and postcolonial drama*, Oxford, 1999; *Pacific Performances: Theatricality and Cross-Cultural Encounter in the South Seas*, Palgrave Macmillan, 2007 and *Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge, 2008. His current research interests focus on the legacy of modernism in the globalization of the arts, theatre and the public sphere, and the relationship between media and performance. He is director of the Global Theatre Histories project (www.global-theatre-histories.org).

Claudio Bernardi

Claudio Bernardi dal 2001 è professore associato di Storia del teatro e Antropologia del teatro presso l'Università Cattolica di Milano, sede di Brescia. Nella stessa sede ricopre inoltre l'incarico di coordinatore della sezione teatro del corso di laurea STARS – Scienze e tecnologie delle arti e dello

spettacolo – al cui interno insegna Drammaturgia. È inoltre docente di Riti, miti e simboli delle organizzazioni presso il corso di Laurea Magistrale interfacoltà CIMO – Comunicazione per l'impresa, i media e le organizzazioni complesse – dell'Università Cattolica, sede di Milano. Presso la stessa Università, dal 2001 è direttore del master di Organizzazione degli eventi culturali.

Dal 1995 è direttore artistico della sezione Teatro sociale e drammaturgia di comunità all'interno del Centro Universitario Teatrale "La Stanza" di Brescia, del quale nel 2009 assume la direzione. Dal 1998 è condirettore artistico di *Crucifixus. Festival di Primavera, teatro, musica e tradizioni del sacro*. È membro del comitato scientifico della rivista *Comunicazioni sociali* e, dal 2005, Accademico presso l'Accademia di S. Carlo della Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Le sue aree di ricerca comprendono gli ambiti della drammaturgia del sacro nel teatro medievale italiano ed europeo nei secoli XIII e XVI; il teatro sociale e di comunità; rituali performativi contemporanei. Fra le pubblicazioni ricordiamo: *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, 2004; *Agenda Aurea. Festa, teatro, evento*, Fabrizio Serra Editore, 2012; a quattro mani con Germano Zacchero, *I lūminéri. Festa della Pietà a Cannobio*, Interlinea, 2017.

Edoardo Giovanni Carlotti

Edoardo Giovanni Carlotti è ricercatore confermato di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Torino (Dipartimento di Studi Umanistici). Si è occupato, in passato, di teatro simbolista e di drammaturgia e scena tra Ottocento e Novecento (Inghilterra, Francia, Irlanda). I suoi attuali interessi di ricerca si concentrano sulla possibilità di un approccio interdisciplinare (fisiologia, neuroscienze cognitive, estetica) alle arti performative, in una prospettiva storico-culturale. Ha recentemente pubblicato il volume monografico *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, 2014.

Eugenia Casini Ropa

Fino al 2009 è stata professore associato all'Università di Bologna, dove ha insegnato Discipline storiche del teatro e della danza al corso DAMS e attivato l'unico indirizzo magistrale italiano in "Storia e critica della danza". Studiosa del teatro e della danza del Novecento, ha pubblicato saggi e volumi sull'animazione teatrale in Italia, sul teatro tedesco degli anni Venti e sulla danza moderna. Impegnata nella rifondazione culturale degli studi di danza, ha promosso in particolare i giovani studiosi. Cofondatrice della rivista *Teatro e Storia*, dirige collane editoriali ed è consulente di progetti e istituzioni culturali. Nel 2009 ha fondato con un gruppo di ex-allievi la rivista universitaria online *Danza e Ricerca*. Cofondatrice nel 1998 del progetto "Educar danzando" per la diffusione della danza nella scuola, presiede dal 2002 l'"Associazione Nazionale Danza Educazione Società" (D.E.S.), che promuove la danza in ambito educativo e sociale. Ricordiamo in particolare *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Cue Press, 2015.

Elena Cervellati

Professore associato presso l'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, dove insegna Storia della danza e delle arti del movimento e Teorie e poetiche della danza. È autrice di *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, CLUEB, 2007, e *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Bruno Mondadori, 2009, oltre che di saggi dedicati al balletto nella prima metà del XIX secolo, alle forme della danza contemporanea italiana e alle relazioni tra parola scritta e corpo danzante.

Fabrizio Deriu

Ricercatore confermato in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Teramo e membro del collegio docenti del dottorato in "Musica e Spettacolo" della Sapienza Università di Roma. Si occupa prevalentemente di teoria delle arti performative e di storia dell'attore nel Novecento tra teatro, cinema e audiovisivi. Oltre a saggi in riviste e volumi collettanei, ha pubblicato *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, 1988; *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore*, Bulzoni, 1997; *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, 2012; *Mediologia della performance*, AlterAzioni, 2013. Deriu ha tradotto e curato R. Schechner, *Magnitudini della performance*, Bulzoni, 1999. Ha tenuto conferenze e relazioni a convegni in università italiane e straniere. Membro del Performance Philosophy International Research Network. Membro del Comitato Scientifico del Festival La Valigia dell'Attore, per il quale cura i Laboratori di Alta Formazione per attori.

Vincenza Di Vita

Ha conseguito il Dottorato di ricerca in Scienze Cognitive presso l'Università di Messina, con un curriculum di studio denominato "Arti Performative-Richard Schechner". Si è occupata di un progetto di ricerca su Carmelo Bene e il femminile. Nel 2015 ottiene una borsa di ricerca per il progetto "SabirFest-cultura e cittadinanza mediterranea". Dal 2014 è professore a contratto presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali dell'Università di Messina; insegna Sociologia dello Spettacolo, Storia della Danza e del Teatro, Cinema e Fotografia presso il CAMS di Acireale. Nel 2012 ottiene una borsa di studio semestrale, come professore assistente, insegnando nel Dipartimento di Studi Umanistici, dell'Università di Toruń (Polonia). Dal 2014 cura l'archivio multimediale di Mimmo Cuticchio, oprante, puparo e cuntista. Come poeta, performer e critico teatrale, oltre che come studiosa, ha pubblicato contributi scientifici nel campo degli studi culturali.

Josette Féral

Josette Féral is professor of the Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Is also full professor in the Drama Department of the Université du Québec à Montréal, where she has taught since 1981. She

was vice-president of the International Federation for Theatre Research (IFTR) from 1995 until 1999 and its president from 1999 to 2003. She's founding partner of l'Association Européenne en Études théâtrales et en performance EASTAP.

Her publications include *Mise en scène et jeu de l'acteur*, volumes I and II, Edition Jeu, 1997; *Trajectoires du Soleil*, Édition Théâtrales, 1998; *La culture contre l'art: essai d'économie politique du théâtre*, Presses de l'Université du Québec, 1990. She has edited several books on the theory of the theatre. For exemple *Theatricality* (special issue of «Substance», 2002) and *Les chemins de l'acteur*, Québec Amérique, 2006. Her essays on the theory of theater in Canada, the United States and Europe have appeared in *The Drama Review*, *Modern Drama*, *The French Review*, *Discourse*, *Theaterschrift*, *Poétique*, *Cahiers de théâtre Jeu*, *SubStance*, *Théâtre/Public*, *Gestos* and *Teatro del Sur*.

Roberta Ferraresi

Roberta Ferraresi è assegnista di ricerca presso il Dipartimento delle Arti Visive Performative Mediali dell'Università di Bologna.

È membro della redazione della rivista *Culture Teatrali*.

Ha conseguito nel 2014 il Dottorato in Studi teatrali presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, discutendo una tesi dal titolo *La nuovissima teatrologia. Gli studi teatrali in Italia fra Novecento e Duemila*, sviluppata con la guida del tutor prof. Marco De Marinis e ora in corso di pubblicazione. I suoi interessi sono legati alle culture teatrologiche occidentali e al teatro italiano post-novecentesco, temi che ha affrontato nel contesto di convegni nazionali, contributi in volume e saggi pubblicati su riviste (*Culture Teatrali* e *Stratagemmi*).

Parallelamente al percorso di ricerca, coltiva un'operatività attiva nel sistema teatrale italiano: co-dirige la rivista online *Il tamburo di Kattrin*, ha collaborato a iniziative di approfondimento e diffusione della cultura teatrale presso alcuni teatri e festival ed è membro della Commissione consultiva per il Teatro del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo per il quadriennio 2014/2017.

Fabrizio Fiaschini

È professore associato in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Pavia, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Teoria e tecnica della performance. Si è occupato di aspetti della rappresentazione in epoca tardo-medievale, rinascimentale e barocca, focalizzandosi in particolare sulla Commedia dell'Arte e sulla figura di Giovan Battista Andreini (*L'«incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini fra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Giardini, 2007), nel più ampio quadro dei rapporti tra spettacolo, cultura letteraria e vita accademica (*I Segni dello spettacolo*, Sabatelli, 2000; *Margherita, Alberto e Isabella. Ingressi trionfali a Pavia nel 1599*, Interlinea, 2012). In ambito novecentesco ha sviluppato analisi sulla scena contemporanea, sulla performance e sul teatro sociale.

Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer-Lichte è professore di studi teatrali e di performance alla Freie Universität Berlin dal 1996, dove attualmente dirige il centro di ricerca “Verflechtungen von Theaterkulturen” [Intrecci di culture teatrali] ed è responsabile del seminario internazionale dottorale e post-dottorale InterArt. È stata presidente della IFTR – International Federation for Theatre Research (1995-1999). È membro della Berlin – Brandenburgische Akademie, della Nationale Akademie der Wissenschaften Leopoldina e di altre accademie scientifiche. Ha pubblicato lavori nel campo dell'estetica, della teoria e della letteratura, dell'arte e del teatro, in particolare sulla semiotica, la performatività, la storia del teatro, la scena contemporanea. Tra le sue pubblicazioni recenti: *Theaterwissenschaft*, Francke Verlag, 2010; *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld, 2010; *Dionysos Resurrected. Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing Word*, Oxford, 2013.

Arianna Frattali

È dottore di ricerca in Discipline Teatrali e professore a contratto di Teoria della Rappresentazione presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Studiosa delle arti della scena nel Sei-Settecento e nel Novecento, si è spesso focalizzata sulla drammaturgia musicale, ed aperta a frequenti incursioni nell'ambito delle intersezioni fra teatro e media dal Novecento ad oggi. È autrice di due monografie – *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento Lombardo-veneto*, Serra, 2010 e *Testo e performance dal Settecento al Duemila*, EDUCatt, 2012 – e di numerosi saggi. Recentemente, ha approfondito la fortuna scenica della *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, curando la ri-edizione (con commento) del primo libretto a stampa (Napoli, 1724) per la collana “Canone teatrale europeo” (ETS, 2014) di cui è anche coordinatrice di redazione.

Donatella Gavrilovich

È ricercatrice e docente di Tecnologie digitali per lo studio e la catalogazione dello Spettacolo presso l'Università di Roma ‘Tor Vergata’. Ha pubblicato numerose monografie e articoli sul teatro, lo spazio scenico, la danza e le arti figurative in Russia tra Ottocento e Novecento. Nel 2012 ha fondato e tuttora dirige la collana editoriale *Arti dello Spettacolo/Performing Arts* per la casa editrice *Universitalia* e dal 2015 l'omonima rivista online. Expert del progetto ECLAP-Europeana (2012-13) e coordinatrice del progetto russo-italiano per la realizzazione del ‘Museo Virtuale V. Komissarževskaja’ (2013-2016) in collaborazione con la St. Petersburg State University ITMO (Russia). Nel marzo 2014 ha creato e brevettato un modello innovativo di catalogazione online per beni culturali complessi. A dicembre 2015 ha rappresentato l'Italia al IV International Cultural Forum per il 70-esimo anniversario dell'UNESCO sui beni culturali teatrali a San Pietroburgo.

Maia Giacobbe Borelli

È studiosa di teatro e delle sue implicazioni sociali. Consulente audiovisiva per la Commissione europea (1994-2003) e produttore di video e documentari con la società Tape Connection (1984-1993), ha ottenuto un Dottorato di ricerca dedicato ai testi dell'ultimo Antonin Artaud (i *Cahiers de Rodez*) in cotutela di tesi tra Sapienza Università di Roma e l'Université Denis Diderot Paris 7. Cultore della materia per la cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo, ha partecipato per il Centro Teatro Ateneo alla messa in rete del patrimonio audiovisivo europeo di spettacolo (Progetto europeo ECLAP 2010-2013). Fa parte di ORMETE (oralità, memoria, teatro) per il Progetto di ricerca sul teatro e le donne a Roma tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Ha pubblicato per i tipi di Carocci (2004), Dino Audino (2011), Bulzoni (2012), Springer (2013), Editoria & Spettacolo (2015) e per le riviste *Mimesis Journal*, *Biblioteca teatrale*, *Antropologia e Teatro*, *Teatri delle Diversità*.

Giulia Innocenti

Giulia Innocenti Malini è docente di Teatro sociale presso il DAMS all'Università Cattolica di Brescia e collabora con la cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo dell'Università Cattolica di Milano. È responsabile da qualche anno del laboratorio teatrale nella casa circondariale di Brescia. Dal 2007 ha collaborato come coordinatrice e progettista con l'Associazione Centro di Ricerca per il Teatro di Milano. Fra le sue pubblicazioni, principalmente dedicate al teatro sociale, ricordiamo: *Come un seme*, in A. Rossi Ghiglione e A. Pagliarino, *Fare teatro sociale*, Dino Audino, 2007; *Teatro e Handicap*, in C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma (a cura di), *I fuoriscena*, EuresisEdizioni, 2000; *Appunti sul valore pedagogico del teatro*, in G. Badolato, F. Fiaschini, G. Innocenti Malini, R. Villa, *La scena rubata. Appunti sull'handicap e il teatro*, EuresisEdizioni, 2000.

Aleksandra Jovičević

È professore ordinario presso il Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, vice coordinatrice del Dottorato di ricerca in musica e spettacolo, e visiting professor presso l'Università dell'Arte di Belgrado, Serbia. È nel comitato redazionale della rivista *Biblioteca teatrale* e con Annalisa Sacchi ha curato i due volumi, *I modi della regia nel nuovo millennio*, in «Biblioteca teatrale», no. 91-92 (2012). Gestisce la collana 'Politica ed estetica di performance studies' per Bulzoni editore. Tra le pubblicazioni, Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*, a cura di A. Jovičević, Bulzoni, 2017 e *Introduzione ai performance studies* (ed. or. 2007), per Bulzoni in corso di stampa.

Nicoletta Lupia

Svolge il suo percorso formativo presso l'Università di Bologna dove si laurea in DAMS-Teatro nel 2007 e in Discipline Teatrali nel 2010, per addottorarsi, nel 2014, in Cinema, Musica e Teatro, con una tesi dal titolo *1967-1987: l'altra civiltà del testo. Impulsi storici e scrittura nel teatro*

d'innovazione francese. È cultrice della materia (Drammaturgia) dal 2012 e collabora, come assistente di redazione, con la rivista *Prove di Drammaturgia* dal 2007 e, come redattrice, con la webzine *Il Tamburo di Kattrin* dal 2012. Tra le sue pubblicazioni recenti, si ricordano: *Scrittura e performance nella drammaturgia francese contemporanea*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, 2013; *Jean-Guy Lecat: architetto di spazi viventi. Dall'innovazione degli anni Sessanta all'opera*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, 2015; *Pensare, dire, fare: comporre. L'oralità come strumento di creazione attorica*, in A. Anastasi e V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo* (Corsico Edizioni, 2015).

Si occupa di editoria cartacea e online, collaborando, dal 2012, con due case editrici bolognesi.

Lorenzo Mango

Lorenzo Mango è professore ordinario di Storia del teatro moderno e contemporaneo presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università Orientale di Napoli. È coordinatore del Dottorato in Storia del teatro moderno e contemporaneo; direttore del Dipartimento di teatro del Museo Laboratorio Hermann Nitsch di Napoli; co-direttore di *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*. La sua ricerca scientifica si concentra sul teatro moderno e contemporaneo e sui rapporti fra teatro e arti visive, analizzati da un punto di vista storico e teorico. È autore di numerosi saggi e pubblicazioni, tra cui *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e postavanguardia*, Edizioni Kappa, 1987; *I sandali di Empedocle*, L'Obliquo, 1990; *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, 2003; *Il Principe Costante di Calderón de la Barca-Slowaki per Jerzy Grotowski*, ETS, 2008; *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, 2015.

Samantha Marenzi

È Dottore di Ricerca (Università Roma Tre), è Docente a contratto di Iconografia del teatro e della danza e titolare di un Assegno di Ricerca con un progetto sulla fotografia di danza dei primi decenni del Novecento. Si è occupata di Antonin Artaud e dei processi di trasmissione dell'esperienza teatrale e poetica (*Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*, Bulzoni, 2013).

Si forma come danzatrice con diversi maestri del Butō giapponese e collabora con l'Akira Kasai Dance Company di Tokyo. Svolge ricerche sui rapporti tra fotografia e danza e sulla sopravvivenza degli elementi performativi nell'immagine fissa. Fotografa, insegna tecniche di stampa analogica e storia, teoria e tecnica della fotografia.

Eva Marintai

È ricercatrice all'Università di Torino, dove insegna Storia del teatro per il Corso di studi in Lettere. Nell'A. A. 2014-15 è stata anche co-docente di Storia del Teatro all'Università di Pisa.

Tra i suoi interessi scientifici, che spaziano dall'analisi drammaturgica alle teorie sull'attore, dal

teatro classico alla scena contemporanea, vi è anche l'indagine su comico e tragico attraverso un approccio che coniuga teatologia e antropologia storica.

La sua monografia più recente, nell'ambito degli studi sulle riscritture dei miti, è uscita nel 2014 per la collana 'Narrare la scena' delle Edizioni ETS, con il titolo *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*.

Attualmente è responsabile per l'Italia del Progetto di ricerca internazionale *La "famiglia" nel teatro contemporaneo: stili aggregativi, processi identitari e dinamiche di fruizione*, in partenariato con il Dipartimento Arts, Philosophie, Esthétique, Laboratorio Scènes du monde, création, savoirs critiques dell'Université Paris VIII.

Bonnie Marranca

Bonnie Marranca is founding publisher and editor of the Obie-Award winning PAJ Publications/*PAJ: A Journal of Performance and Art*, and a recent recipient of the Association for Theatre in Higher Education Excellence in Editing Award for Sustained Achievement. She is the author of three volumes of criticism, *Performance Histories*, *Ecologies of Theatre*, and *Theatre writings*, and editor of several play anthologies and essay collections, including *New Europe: plays from the continent*, *Interculturalism and Performance*, *Plays for the End of the Century*, and *Conversations on Art and Performance*. Her most recent book is *Conversations with Meredith Monk*. Bonnie Marranca is Professor of Theatre at The New School for Liberal Arts/Eugene Lang College in New York City. She has taught and lectured in many European universities, and has been the recipient of a Leverhulme Trust Visiting Professorship (London) and a Fulbright award based at the Free University (Berlin). Her writings have been translated into twenty languages. PAJ Publications celebrated its 40th year as an independent press in 2016.

Rossella Mazzaglia

Rossella Mazzaglia è professore associato presso l'Università di Messina. Le sue ricerche si focalizzano sulla danza e il teatro contemporanei italiani e nordamericani. Negli ultimi anni, i suoi interessi si sono allargati alla danza educativa, di comunità e al teatro sociale. Ha diretto laboratori e progetti culturali partecipativi che integrano sperimentazione artistica e ricerca scientifica.

È autrice di diverse monografie, tra cui *Danza e spazio. Le metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi, 2012; *Trisha Brown*, L'Epos, 2007; *Judson dance theatre: danza e controcultura nell'America degli anni Sessanta*, Ephemeria, 2010; *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, 2015.

Silvia Mei

Dopo il dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo presso l'Università di Pisa, con una tesi sulla relazione d'arte e di amicizia tra Eleonora Duse e Yvette Guilbert (tutor prof. Maria Ines Aliverti), prosegue la sua attività di ricerca come assegnista all'Università degli Studi di Torino.

È docente presso la Scuola del Teatro Stabile di Torino e caporedattore della webzine *cultureteatrali.org*. Dal 2014 cura con Fabio Acca per l'Arena del Sole di Bologna la scuola dello spettatore *L'occhio del Principe*. Insegna Iconografia teatrale presso il corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro dell'Università di Bologna.

Autrice di diversi saggi e articoli in rivista, ha pubblicato su *European Drama and Performance Studies*, *Culture Teatrali*, *Annali Lettere* dell'Università di Ferrara, *Danza e Ricerca*, *Antropologia e Teatro*, *Rifrazioni*. Dal cinema all'oltre. Dal 2008 frequenta il teatro argentino e ne cura la trasmissione italiana (*Claudio Tolcachir/Timbre4. Una trilogia del living*, 2012; *Lucido (con tre scritti)* di Rafael Spregelburd, 2014). Dopo il volume in omaggio a Marco De Marinis, *Il teatro e il suo dopo* (con Fabio Acca, 2014), ha curato il monografico *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana* per «Culture Teatrali», n. 24, 2015.

Vito Minoia

Dottore di Ricerca in Pedagogia della Cognizione all'Università di Urbino, dove sviluppa attività di ricerca e didattica sul valore educativo e formativo del linguaggio teatrale. È direttore del Teatro Universitario Aenigma e delle riviste *Catarsi-Teatri delle diversità* e *CERCARE, carcere anagramma di* e presidente del Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere.

Ha curato diverse pubblicazioni, tra cui Vito Minoia, a cura di, *Se all'Università si sperimenta il teatro. Le esplorazioni del Teatro Aenigma a Urbino (materiali dal 1987-1998)*, Magma, 1998; Minoia Vito e Pozzi Emilio, a cura di, *Recito dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009*, Edizioni Nuove Catarsi, 2009.

Donatella Orecchia

È professore associato in Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

Ambiti principali della ricerca: Teoria e critica teatrale (XIX-XX secolo); Storia e teoria della recitazione: storia dell'attore nel XIX e XX secolo, teoria della recitazione, organizzazione delle compagnie, rapporto fra testo e scena; Teatro di Varietà italiano; Storia orale e teatro. È autrice di cinque monografie (*Il sapore della menzogna. Rossi e Salvini e un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, 1995; *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, 2 ed., 2012; *Claudio Morganti*, Zona, 2005; *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna*, Artemide, 2008; *La sala Umberto e "L'arte del Variété"*, Progetto Cultura, 2012) e coautrice con Livia Cavaglieri di *La memoria del teatro 1. Borsa di Arlecchino e Beat 72*, 2016; è inoltre autrice di saggi sui temi di ricerca sopra elencati, in riviste scientifiche di settore nazionali e internazionali (*Biblioteca teatrale*, *Acting archives review*, *Castello di Elsinore*, *Agalma*, *Ariel*, *Asino di B.*, *Arabeschi*), libri collettivi e Atti di Convegno. Dirige dal 2012 il progetto ORMETE (Oralità Memoria Teatro, www.ormete.net), che ha ottenuto i fondi come progetto speciale dal Fus-Mibact nel 2014. È ideatrice e direttrice scientifica del portale telematico di archiviazione per la memoria orale del teatro, «Patrimonioreale» (www.patrimonioreale.ormete.net). Collabora con l'Archivio Multimediale Attori Italiani.

Maria Pia Pagani

È docente a contratto all'Università di Pavia, dove tiene i corsi di Letteratura Teatrale, Istituzioni di Regia, Discipline dello Spettacolo. Dottore di ricerca in Filologia Moderna con la tesi *La Russia di Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio (1891-1924)* e socio del Pen Club, collabora da anni con la Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani". Ha curato la progettazione scientifica e la realizzazione della mostra documentaria *I Russi negli Archivi del Vittoriale*, nonché del convegno internazionale *Percorsi russi al Vittoriale: archivi, testimonianze, prospettive di studio* e dei relativi atti, usciti nella collana "L'Officina del Vittoriale" (2012). Nel 2015 ha curato il coordinamento scientifico del progetto *Eleonora Duse e la Grande Guerra*, legato al centenario della Prima Guerra Mondiale. È direttore della Collana "Il Parlaggio" delle Edizioni Sinestesie e dell'omonima Sezione della rivista *Sinestesieonline*, entrambe dedicate agli studi teatrali e sullo spettacolo.

Laura Piazza

Siracusa 1985, è dottore di ricerca in Italianistica e collabora con il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania in qualità di cultrice di Discipline dello Spettacolo. Partita da interessi filologici (Dino Campana), si occupa adesso di questioni specificamente teatrali, dedicandosi, in particolare, a studi sul Teatro di Poesia. Ha pubblicato diversi saggi sulle origini dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico (e, più generale, sul fenomeno del Teatro all'Aperto tra Otto e Novecento) e sulla teoria della parola di Orazio Costa. Nel 2012 pubblica per Il Melangolo *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi*, con la prefazione di Federico Tiezzi, prima monografia sulla drammaturgia luziana (Premio 'Mario Luzi' 2015). Attende a una pubblicazione, commissionata dalla Fondazione Teatro della Toscana, sul metodo mimico di Orazio Costa.

Margherita Pirotto

È dottoranda in Storia del teatro presso la scuola di dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali dell'Università di Padova, con un progetto di ricerca su Hanya Holm.

Nel 2013 scrive il saggio *Simone Forti tra 1968 e 1979: uno stato di "enchantment"* in «Il Castello di Elsinore», anno XXVI, n° 68, Edizioni Pagina, Bari.

Nel 2014 redige il capitolo *Aísthesis e kineîn: sperimentazione e performance in Simone Forti*, in Elena Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci, Roma.

Nel 2015 si occupa della recensione "*Sculture d'aria*": report di una giornata di studi a Padova su Saburo Teshigawara nella rivista on-line «Arabeschi» e pubblica *Simone Forti. La produzione artistica dei primi anni Sessanta*, in Elena Randi (a cura di), *Declinazioni della danza: tre studi*, Bonanno, Roma.

Paolo Puppa

Paolo Puppa è ordinario di storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Venezia. Alle spalle volumi su Pirandello, Fo, Rosso di San Secondo, Ibsen, D'Annunzio, Goldoni, Storie della regia e della drammaturgia, monografie su attori come Baseggio, su registi come Brook e sul monologo. Ha diretto come coeditor, per la Cambridge, *The History of the Italian Theatre* (2006) e *Encyclopedia of the Italian Literature*, Routledge, 2007. Nel 2013 dirige *Differences on stage*, per la Cambridge Scholars. È premiato col George Freedley Memorial Award. Nel 2014 pubblica *La Serenissima in scena: Da Goldoni a Paolini* (ETS). Come commediografo, ha all'attivo molti copioni, pubblicati, tradotti e rappresentati anche all'estero, tra cui *La collina di Euridice* (premio Pirandello '96) e *Zio mio* (premio Bignami-Riccione '99). Si ricordano, in particolare *Famiglie di notte*, *Venire, a Venezia*, *Cronache venete* e *Le commedie del professore*. Sempre nel 2006 ha ottenuto il premio come autore dall'Associazione critici di teatro per *Parole di Giuda* da lui stesso recitato. Nel 2008 ha vinto il premio teatrale Campiglia marittima con *Tim e Tom*. Appena uscito, il romanzo *Ca' Foscari dei dolori* (Titivillus).

Giulia Raciti

Giulia Raciti (Palermo) ha conseguito il Dottorato in “Tecnologie Digitali per la Ricerca sullo Spettacolo” presso l'Università di Roma La Sapienza; attualmente è Assegnista di Ricerca in Teatro e Spettacolo presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Palermo, dove è anche stata docente a contratto di “Storia dei Media”. È autrice di saggi nel campo degli studi sullo spettacolo e redattrice della rivista «The Rope – Grafie dello spettacolo e pratiche dell'immaginario».

Simona Scattina

Simona Scattina è dottoranda in Studi sul Patrimonio Culturale presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Già dottore di ricerca in Italianistica collabora, come cultore della materia, con le cattedre di Storia del teatro e Forme dello spettacolo multimediale dell'Università di Catania. Si è occupata prevalentemente di “arti della visione” secondo l'accezione di Carlo Ludovico Ragghianti, su cui ha pubblicato diversi contributi. I suoi ultimi studi si sono concentrati sulla scena drammaturgica italiana contemporanea (Emma Dante, Gabriele Vacis) intrecciando campi di indagine paralleli (drammaturgia, cinema, nuovi media). Ha curato insieme a Maria Rizzarelli e Mariagiovanna Italia, il volume *Sicilia negli occhi. I libri fotografici di Sciascia dalla A alla W* (Bonanno, 2010) ed ha pubblicato il volume *Il Sergente di Marco Paolini. Epica, memoria, narrazione* (Bonanno, 2011). È redattrice della rivista telematica internazionale *Arabeschi*, dedicata alle interazioni fra letteratura e visualità.

Maria Shevtsova

Maria Shevtsova is Professor of Drama and Theatre Arts at Goldsmiths, University of London, having previously held Chairs at the University of Lancaster (Founding Chair of Theatre Studies) and the University of Connecticut. She is Dr. honoris causa of the University of Craiova. She is the author of more than 100 articles and chapters in collected volumes. Her books include *Dodin and the Maly Drama Theatre: Process to Performance* (2004), *Fifty Key Theatre Directors* (2005, co-ed), *Jean Genet: Performance and Politics* (2006, co-ed), *Robert Wilson* (2007), *Directors/Directing: Conversations on Theatre* (2009, co-authored), *Sociology of Theatre and Performance* (2009), which assembles three decades of her pioneering work in the field, and *The Cambridge Introduction to Theatre Directing* (2013, co-authored). Her publications have been translated into ten languages. She is co-editor of *New Theatre Quarterly* and on the editorial team of *Critical Stages* of IATC, among other international journals.

Gabriele Sofia

Insegna Studi Teatrali in qualità di ATER (Attaché temporaire d'enseignement et de recherche) presso il Dipartimento di Cinéma et Théâtre all'Université Paul Valéry di Montpellier (Francia) ed è cultore della materia presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università di Roma Tre. Dottore di ricerca in cotutela tra la Sapienza Università di Roma e l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, dal 2006 porta avanti una ricerca transdisciplinare sulla neurofisiologia dell'attore e dello spettatore. Dalle sue ricerche dottorali è nato il libro *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, pubblicato nel 2013 presso l'editore Bulzoni di Roma. Dal 2009 al 2013 ha organizzato le cinque edizioni del Convegno Internazionale "Dialoghi tra teatro e neuroscienze".

Al di là delle ricerche sugli approcci interdisciplinari all'evento teatrale, i suoi studi si sono concentrati anche sulla storia delle tecniche dell'attore, sulle politiche e le estetiche del teatro contemporaneo e sulla metodologia di storia orale per lo studio delle arti performative.

Giulia Taddeo

Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Cinema, Musica e Teatro presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove ha condotto uno studio sulle relazioni tra danza e stampa in Italia durante il ventennio fascista. Presso il medesimo dipartimento supporta gli insegnamenti di Storia della danza e delle arti del movimento (L) e di Teorie e poetiche della danza (LM). Nel 2013 è stata borsista presso il Centro Internazionale di Studi della Civiltà Italiana "Vittore Branca" (Fondazione Giorgio Cini, Venezia) e, nel 2014, titolare di borsa "Marco Polo". Ha vinto nel 2010 il Concorso Nazionale di Critica Teatrale "Lettera 22" e ha successivamente esercitato attività di critico militante su testate cartacee e on-line. Dal 2011 è membro della redazione della rivista,

fondata e diretta da Eugenia Casini Ropa, *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni* di cui ha co-curato l'ultimo numero (marzo 2015). Dal 2013 è inoltre socio di AIRDanza – Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza.

Elena Tamburini

Elena Tamburini ha insegnato all'Università La Sapienza di Roma e poi all'Università di Bologna. Fra i suoi interessi la storia della scenografia, il teatro rinascimentale e barocco, la cultura dei primi comici dell'Arte, l'iconografia teatrale. Tra le sue pubblicazioni: *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Bulzoni, 1997; *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Bulzoni, 2004; *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Le Lettere, 2012; *Culture ermetiche e commedia dell'arte. Fra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Aracne, 2016.

Dario Tomasello

Dario Tomasello insegna Letteratura italiana contemporanea e Drammaturgia all'Università degli Studi di Messina. È coordinatore scientifico del Centro internazionale di studi sulla performatività delle arti (UNIVERSITEATRALI) dell'Università degli Studi di Messina. Numerosi i suoi contributi sulla drammaturgia contemporanea. Ricordiamo le recenti monografie: *Ma cos'è questa crisi. Letteratura e cinema nell'Italia del malessere*, il Mulino, 2013; *Eduardo e Pirandello. Una questione "familiare" nella drammaturgia italiana*, Carocci Editore, 2014 (1° rist. 2015); *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, 2016.

Renato Tomasino

Renato Tomasino, già professore ordinario di Teatro presso l'Università di Palermo, ha fondato il Laboratorio Universitario Multimediale e l'annesso Archivio dello Spettacolo. Critico teatrale e cinematografico, è anche condirettore delle riviste *Filmcritica*, *Fiction*, *The Rope*, nonché collaboratore di numerose testate. Ha ricoperto la carica di membro del Consiglio del Teatro Biondo-Stabile di Palermo, consulente culturale del Teatro Nazionale Argentina di Roma, membro del Consiglio Ministeriale per il fondo "Spettacolo dal vivo". È attualmente coordinatore del Gruppo Arte 16. Fra le sue numerose monografie ricordiamo *Il suono del teatro*, Acquario, 1982; *Il voyeur. Sguardi irrispettosi su «Cultura e potere»*, L'Epos, 1997; *Storia del teatro e dello spettacolo*, Palumbo Editore, 2001; *I cavalieri del caos. Performance dello spazio e del corpo nell'era di Ground Zero*, L'Epos, 2004; *Le Divine. Le primedonne della lirica dal Barocco al XXI secolo*, Odoja, 2017.

Katia Trifirò

È dottore di ricerca, docente a contratto di Scrittura scenica e cultrice di Letteratura italiana contemporanea e Discipline dello spettacolo presso l'Università di Messina. È segretaria di redazione di *Mantichora*, rivista annuale internazionale peer reviewed del Centro Studi sulle Arti

Performative “UniversiTeatrali”. Si è occupata dell’intera opera di Beniamino Joppolo, oggetto di indagine in svariati saggi e nel volume *Dal Futurismo all’assurdo. L’arte totale di Beniamino Joppolo* (Le Lettere, 2012, collana “AlterAzioni”). Ha pubblicato saggi e articoli sul teatro grottesco, l’avanguardia futurista in Sicilia, la drammaturgia italiana contemporanea, i Performance Studies, la letteratura migrante. Attualmente sta lavorando all’opera teatrale di Juan Rodolfo Wilcock.